كتابك

٧٩

د . عبد العزيز حمودة

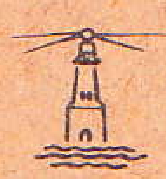
المسرح الأمريكي



كتابك ٧٩
رئيس التحرير أنيس منصور

د. عبد العزيز حمودة

المسرح الأمريكي



دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج . م . ع .

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

البداية

خضعت البداية الأولى للمسرح الأمريكى لمجموعة من الظروف التى تكون فى مجموعها تركيبة خاصة بأمريكا نفسها ، وهى تركيبة أثرت بشكل واضح ، لا فى الحركة المسرحية فقط ، بل فى الحركة الأدبية والفكرية بصفة عامة ، سواء كان ذلك فى ميدان الشعر أو الرواية الطويلة أو القصيرة أو الفلسفة ، بل إن التعرف على الحركة الأدبية فى الولايات المتحدة لا يزال يتطلب من القارئ إلماما مبدئيا على الأقل بتلك التركيبة الخاصة التى أشرت إليها ، فالإنسان مثلاً لا يستطيع أن يفهم الكثير من روايات « ملفيل » أو « هوثورن » أو أفكار « أمرسون » أو أشعار « وتمان » دون أن تكون لديه خلفية كافية عن الحياة الفكرية والحركة الدينية فى أمريكا منذ نشأتها ، وهى الخلفية نفسها التى لابد منها أيضاً لفهم الكثير من مسرحيات « يوجين أونيل » و« آرثر ميللر » و « تنيسى وليامز » إلخ . . .

من هذه الظروف التى تكون التركيبة الخاصة ، أن المسرح الأمريكى لم يكن له وجود قبل نشأة الولايات المتحدة الأمريكية ، سواء فى الفترة

التى سبقت الاستقلال أو بعده . ومنها أيضاً ، وهو الأهم أن الولايات المتحدة الأمريكية نشأت على أيدى أناس ذوى مزاج دينى خاص أثر فى الحركة الأدبية والفكرية فى القارة الجديدة .

قطعاً كانت هناك طقوس دينية واجتماعية تمارسها القبائل التى عاشت فى قارة أمريكا قبل وصول الرواد والمهاجرين الأوائل القادمين من أوربا فى بداية القرن السابع عشر ، وربما كانت هذه الطقوس تحمل بعض البذور الأساسية للدراما ، تماماً كما كان الأمر مع طقوس الحصاد مثلاً عند الإغريق القدامى ؛ لكن هذه الطقوس لم تتطور – كما تطورت الطقوس الإغريقية – إلى شكل درامى ناضج .

أضف إلى هذا أن معلوماتنا عن هذه الطقوس تكاد تكون معدومة ، ثم إن المسرح الأمريكى حينما بدأ لم يبدأ كتطوير لهذه الطقوس ؛ لأن المهاجرين الأوربيين اتخذوا موقف العداء السافر من قبائل الهنود الحمر منذ وطئت أقدامهم أرض العالم الجديد ! ثم كيف يأخذ المهاجرون من طقوس بدائية فى الوقت الذى جاءوا فيه من قارة كانت تشهد فى ذلك الوقت نهضة فنية شاملة ؟

حينما بدأ المسرح الأمريكى إذن جاء مسرحاً أوربيًّا ، مسرحا مستعاراً يعتبر امتداداً لما يحدث فى أوربا وانعكاسا له ، وهنا مكمن المفارقة فى هذه التركيبة التى تحكمت فى تاريخ المسرح الأمريكى ! إن المسرح الأمريكى تحكمت فيه حتى وقت قريب ، ولا أكون مبالغاً إذا قلت : ومازالت

تتحكم فيه – ظروف أمريكية بحتة نشأت عن طبيعة المهاجرين الذين توافدوا على العالم الجديد فى موجتين كبيرتين فى مطلع القرن السابع عشر (١٦٢٠ و١٦٢٩) ، والظروف التى تركوا فيها بلادهم ، والأفكار التى نقلوها معهم إلى دنياهم الجديدة . وهذا موطن التفرد فى المسرح الأمريكى والحياة الثقافية كلها فى العالم الجديد .

وفى الوقت نفسه فإن المسرح الأمريكى اعتمد أساساً حتى مطلع القرن العشرين وحتى ظهور «يوجين أونيل» على وجه التحديد – على الاستعارة والاقتباس من القارة الأم . وتلك هى المفارقة .

لقد كانت الغالبية العظمى من المهاجرين من فئة المتطهرين أو «البيورتيان» الذين لم يستطيعوا تحمل الاضطهاد الدينى الذى تعرضوا له بعد موت الملكة «إليزابيث» فى إنجلترا وانتهاء فترة التسامح الذى اتسم به عهدها ؛ لهذا اتجه الكثيرون منهم إلى العالم الجديد حاملين معهم معتقداتهم الدينية وفلسفتهم الخاصة عن الحياة . وحينما استقر المهاجرون الجدد فى أمريكا وكونوا ما يسمى بالمستعمرات كانت السلطة الدينية والمدنية فى يد رجل الدين ، فحاكم المستعمرة هو زعيم الجماعة دينيا ؛ لهذا لم يكن من الصعب أن يطبق الحاكم ما يؤمن به دينيًّا على الحياة اليومية لسكان المستعمرة ، ولسنا هنا بصدد الحديث عن حركة المتطهرين فى ذاتها ، أو التطرق إلى تفاصيل نشأتها ومعتقداتها ، ولكن يهمنا منها جانب واحد فقط ، وهو المعتقدات الدينية التى أثرت فى الحياة الفكرية

والأدبية فى العالم الجديد لفترة طويلة .

إن الفكر الدينى للمتطهرين يستند إلى مبدأ أساسى هو أن الإنسان يولد مخطئاً لأنه يرث الخطيئة الأولى عن آدم عليه السلام : فحينما ارتكب آدم الخطيئة الأولى ، وهى العصيان وأكل التفاحة – كان عقابه الطرد من الجنة إلى الأرض ، ولما كنا جميعاً أبناء آدم فإننا نولد وقد ورثنا تلك الخطيئة . ويستتبع هذا الإيمان حياة الإنسان على الأرض – مرحلة عقاب بالنسبة له ؛ لأن آدم عوقب بهبوطه إلى الأرض ؛ لهذا فإن علينا أن نقضى حياتنا نكفر عن تلك الخطيئة دون أى ضمان بأننا سندخل الجنة ؛ فالعهد الذى يربط الإنسان بخالقه ، على أساس هذا المفهوم ليس عهد أعمال يكافأ الإنسان فيه أو يعاقب على حسب ما يأتى من أعمال ، بل عهد اختيار محض من جانب الخالق لمن سيذهب إلى الجنة ومن سيصلى نار الجحيم ، وهذا مفهوم بالغ التشاؤم للحياة والوجود ، والمهم هنا أن حياة العقاب أو السجن يجب أن تكون حياة خالية من الملاذ أو الترف والمسرح – من جهة نظر المتطهرين ، بل الفكر غير الدينى كله – ترف لا يليق بحياة التكفير التى يحياها الإنسان على الأرض منذ السقوط الأول .

لهذا ظل المجتمع الجديد طوال قرن كامل – هو القرن السابع عشر – لا يعرف شيئاً عن الفنون الدرامية فى الوقت الذى ترك فيه المهاجرون بلادهم الأصلية فى وقت كان المسرح فيه قد بلغ أوجه ، وخاصة فى

إنجلترا ، بل إن هناك أمثلة كثيرة فى اليوميات والمقالات التى كان يكتبها زعماء المستعمرات الجديدة لحالات احتجاج بل اعتراض صريح ضد انشغال رجل أو امرأة بفكر آخر غير الفكر الدينى .

فإذا أضفنا إلى ذلك العامل الأساسى عاملاً آخر لا يقل أهمية ، وهو الظروف المعيشية للرواد الأوائل فى العالم الجديد – فهمنا أسباب ذلك التحريم الذى طبقه المتطهرون بالنسبة للمسرح خاصة والفكر عامة : لقد جاء هؤلاء المهاجرون إلى بلاد غير بلادهم ، وإلى ظروف مناخية جديدة ، فكان عليهم إذن منذ وصولهم دفع الهنود الحمر ، سكان البلاد الأصليين ، إلى الوراء ، وانتزاع مواطئ أقدام لأنفسهم بالقوة والقتال الدائم ، وكان عليهم أيضاً عدم التوقف عن الزحف على المساحات الواسعة الشاسعة للقارة الجديدة والتوغل فى مجاهلها . ومع هذه المشاغل والمشاكل لم يكن لدى القادمين الجدد وقت للمسرح ؛ ولهذا ظلت الحركة المسرحية لا وجود لها طوال القرن السابع عشر .

وحينما بدأت المحاولات لإدخال ذلك الفن ظلت بين مد وجذر طوال النصف الأول من القرن الثامن عشر ، وما أكثر الأمثلة التى كان يسمح فيها لممثل زائر قادم من إنجلترا بتقديم عروضه خارج حدود مدينة ما ؛ ثم لا تلبث السلطات أن تسحب موافقتها بسرعة ، وتغلق القاعة التى يقدم فيها الممثل عروضه ! حدث هذا فى نيويورك التى استقطبت النشاط المسرحى منذ البداية ، وفى بنسلفانيا وفيلادلفيا ووليامزبيرج فى ولاية

فيرجينيا ، وفى أماكن أخرى كثيرة .

وما يهمنا هنا هو أن البداية المتواضعة للمسرح الأمريكى كانت بداية مستوردة بكل ما تحمل الكلمة من معنى ، فقد كان الممثلون أنفسهم مستوردين من إنجلترا ، وكان النص أصلا نصا مستورداً لمؤلف إنجليزى معروف ، وحينما كتب « روبرت هنتر » ، حاكم إقليم نيويورك رواية مسرحية بعنوان « أندروبورس جاء نصًّا هزيلاً ومسخا « لبن جونسون » ، لهذا لم يوضع هذا النص الذى كتب عام ١٧٠٤ موضع الاختبار على خشبة المسرح قط واكتفى بنشره فقط عام ١٧١٤ .

وفى النصف الأول من هذا القرن تردد الممثلون على أمريكا قادمين من إنجلترا ليقدموا عروضاً مسرحية أو مواسم قصيرة سرعان ما كانت تنجح فى إثارة العداء الدينى الكامن للمسرح لتسارع السلطات بسحب الترخيص وإغلاق المخزن الذى يقدم فيه العرض ؛ لهذا لا نستطيع القول بوجود حركة مسرحية تذكر فى النصف الأول من هذا القرن . ومع بداية النصف الأخير تماماً تبدأ فترة جديدة من النشاط تستمر حتى بداية حرب الاستقلال الأمريكية .

يرجع الفضل فى هذا إلى مجموعة من الشبان الذين كسدت أعمالهم فى إنجلترا ، وانتهت فرقتهم المسرحية إلى الإفلاس والديوم ، وحينما ضاقت بهم الحال — فكر مدير الفرقة « وليام هالام » فى مغامرة الانتقال بأحلامه إلى الأرض الجديدة ، إلى المستعمرات البريطانية فى أمريكا حيث يعيش

أناس « غير مثقفين » . وترحل الفرقة بقيادة شقيقه « لوى هالام » وزوجته الممثلة الشابة إلى أمريكا . وبعد بداية موفقة فى « وليامزبيرج » فى إقليم فيرجينيا ، حيث تتكون غالبية السكان من الهولنديين المثقفين نسبيًّا ومن أصحاب المزارع الواسعة تنتقل الفرقة إلى نيويورك ، ثم فيلادلفيا وعدة مدن أخرى . ويستمر نشاط الفرقة أكثر من ثلاثين عاماً .

ليس معنى هذا أن المعارضة الدينية قد اختفت بنجاح هذه الفرقة ، فلقد كان للفكر الدينى أثره المباشر فى اختيار النصوص التى جاءت بها الفرقة إلى العالم الجديد ، ليس هذا فقط ، فقد كانت الفرقة تضطر أحياناً إلى التحايل لتقديم عروضها حينما تنتقل إلى منطقة يقوى فيها المد الدينى .

فى عام ١٧٦١ مثلاً أعلنت الفرقة عن مسرحية عطيل لشكسبير حينما أرادت تقديمها فى مدينة « نيويورك » التى كانت تمثل معقلاً قويًّا من معاقل « نيوانجلاند » الدينية بالطريقة التالية :

« تُقدِّم (الفرقة) فى خان « كنجز آدامز »
بمدينة نيوبورت . . . يوم الاثنين ١٠ من
يونيو فى الصالة العامة بالخان المذكور
حواراً أخلاقيًّا من خمسة أجزاء

وهكذا قدمت رائعة شكسبير على أنها حوار أخلاقى عن الغيرة والزواج والخيانة . . . إلخ .

لكن الظروف تتضافر لتوفر لهذه الحركة المسرحية الشابة بعض الثبات : فحينما توفى « لوى هالام » فى إحدى رحلات الفرقة إلى جامايكا تتزوج أرملته ممثلاً شاباً يهوى إنشاء المسارح . وهكذا حينما تعود الفرقة إلى أمريكا عام ١٧٥٨ يبدأ ذلك الشاب ، وهو « دافيد دوجلاس » فى إنشاء المسارح أينما ذهب : فى « نيويورك »وفيلادلفيا ووليامزبيرج وغيرها . صحيح أنها كانت مسارح مؤقتة لا يكلف الواحد منها شيئاً يذكر ، وسرعان ما تأتى عليه عاصفة قوية تسويه بالأرض ، لكن المهم هنا أن تلك كانت خطوة جديدة نحو نشر الوعى المسرحى ، بعد أن كان الممثل من قبل يحل بمدينة ما ليبحث لنفسه عن مخزن مهجور يقدم فيه عروضه ثم يرحل !

وتمضى الحركة المسرحية فى نموها بسرعة ، وحينما تثور المشاعر الوطنية ، وتبدأ رياح التغيير مع صدور قانون الدمغة الشهير عام ١٧٦٥ ، وترتفع الأصوات المتمردة على التبعية لحكومة بريطانيا العظمى تغير الفرقة اسمها إلى الفرقة الأمريكية عام ١٧٦٦ . وتكون من أبرز ثمار تلك الفترة أول مسرحية أمريكية يقدر لها الوقوف على خشبة المسرح وهى مسرحية أمير بارثيا « لتوماس جيفرى » (١٦٦٧) ، وهى مسرحية يعتمد فيها المؤلف على المحاكاة المباشرة لشكسبير و« دريدن » .

لكن الظروف لا تستمر على هذا المنوال ؛ إذ سرعان ما تنضم المعارضة السياسية إلى المعارضة الدينية . وتتكفل رياح الثورة بإغلاق

المسرح لسنوات ، ففى الوقت الذى كانت تستعد فيه الفرقة لموسم ١٧٧٤ – ٧٥ اجتمع أول مؤتمر قارى فى فيلادلفيا وأصدر فى أكتوبر ١٧٧٤ القرار التالى :

إننا – كلٌّ فى موقعه – نشجع التقشف والاقتصاد والجهد ، ونشجع الزراعة وحرف وصناعات هذه البلاد ، وخاصة صناعة الأصواف ، ونستنكر ونحارب كل أنواع التبذير والتسيب وخاصة سباق الخيول ، وجميع أنواع الألعاب وقتال الديكة والعروض والمسرحيات وكل الألوان الأخرى للترفيه الباهظ التكاليف .

لقد بدأت حرب الاستقلال إذن ، وتستجيب الفرقة للتحذير الواضح ، وتعلن حل نفسها لتتوقف الحركة المسرحية لعدة سنوات .

البحث عن الذات

قد يكون القول بأن الحركة المسرحية قد توقفت فى أثناء حرب الاستقلال الأمريكية قولاً بعيداً عن الصواب ، فالواقع أن الحركة المسرحية لم تتوقف تماماً برغم تضافر الجهود الدينية والسياسية على ذلك : ففى أثناء القتال من أجل التحرير كانت العروض المسرحية تقدم على جانبى خط إطلاق النار ، وكانت العروض ووسائل الترفيه عن المقاتلين فى أثناء فترات ركود القتال بين الجانبين . وأحياناً كانت النصوص تمتلئ بالسخرية اللاذعة من الجانب الآخر . المهم فى هذا أن الممثلين فى هذه الفترة كانوا من المقاتلين الهواة ، إذ إن الممثل المحترف اختفى مع بداية الحرب ، وحل محله الفنان الهاوى ، وعندما ينتهى القتال بجلاء القوات البريطانية عن أمريكا سرعان ما يعود الممثل المحترف إلى خشبة المسرح .

لكن حصول أمريكا على استقلالها واختفاء المعارضة السياسية التى ظهرت فى بداية الحرب لا يعنى اختفاء المعارضة الدينية للمسرح ؛ فبرغم الاستقلال ، وبرغم حرص جورج واشنطن رئيس الجمهورية الشابة على حضور العروض المسرحية فى نيويورك حينما كانت عاصمة البلاد ، ثم فى فيلادلفيا فيما بعد ، فإن الدين ظل سدًّا قويًّا أمام الحركة المسرحية ، وهو ما دعا المشتغلين بالمسرح فى أكثر من مرة إلى تقديم عروض مستترة باسم

« محاضرات أخلاقية » أو ما شابه ذلك . وبرغم تلك المعارضة فإن المد المسرحى كان قد بدأ ولم يعد باستطاعة أحد إيقافه ، فنشطت الحركة المسرحية ونمت بسرعة غريبة . ويرجع الفضل فى ذلك مرة أخرى إلى « هالام » وفرقته التى عادت لممارسة نشاطها .

وفى ظل الظروف السياسية الجديدة التى أججت الشعور الوطنى والفخر بكل ما هو أمريكى بدأت الفرقة تتجه إلى تقديم نصوص مسرحية أمريكية ، وتعد تلك الفترة بداية بحث المسرح الأمريكى عن ذاته .

ومن نتائج هذا البحث عن الذات ظهور أول عرض أمريكى متكامل ، وهو مسرحية التناقض Contrast « لرويال تيلر » التى قدمت فى نيويورك فى أبريل عام ١٧٨٧ . وفيها يتضح هذا الاتجاه الجديد للبحث عن الذات ؛ إذ إن المسرحية تتناول كشف زيف الحياة الأوربية لأن قطبى الصراع فيها شخصيتان : الأولى تمثل التمسك بالتقاليد والأفكار البريطانية والأخرى تمثل الحياة الأمريكية ببساطتها وقسوتها وبعدها عن التعقيد والنفاق ! وبرغم السخرية اللاذعة من كل ما هو إنجليزى فإن المؤلف يعتمد أساساً على البناء الدرامى المألوف لمسرح عودة الملكية فى إنجلترا . وهذا أمر طبيعى ؛ فالمسرح كان شيئاً جديداً على أرض أمريكا ، وقد كان كل من غرسوا جذوره فى تربتها أناساً قدموا من إنجلترا ، أو ممن كانوا أصلاً من الإنجليز ، كما رأينا حتى الآن ، أو آخرين

تلقوا تعليمهم فى إنجلترا ، أو ممن اقتصرت دراستهم على المسرح الإنجليزى .

وسوف يظل المسرح الأمريكى لفترة طويلة جداً يتخبط بين تأكيد الذات الأمريكية وبين الاعتماد الصريح على الأشكال والقوالب الفنية المستوردة من إنجلترا . والواقع أن هذه الفترة تستمر إلى أن يظهر أول كاتب أمريكى أصيل وهو « يوجين أونيل » فى أوائل القرن العشرين .

لكن البحث عن الذات ثم تأكيدها لا يستمر طويلاً على هذه السذاجة الثقافية من الرفض الصريح لكل ما هو إنجليزى ؛ إذ سرعان ما تخبو هذه الكراهية السياسية ، وتعود الحياة المسرحية فى أمريكا للاستيراد المباشر للنصوص الإنجليزية ، وخاصة نصوص شكسبير ، مع استمرار البحث الهادئ البطىء عن الذات .

ولم يكن مقدرا بالطبع أن تستمر الفرقة الأمريكية على احتكارها للحركة المسرحية فى الولايات المتحدة ، إذ إن نجاحها أحياناً ، والخلافات التى كانت تدب بين أعضائها أحياناً أخرى — أدى إلى ظهور فرق منافسة متعددة . وكان نجاح فرقة ما يؤدى إلى استئثار المدينة التى تتمركز فيها هذه الفرقة بريادة الحركة المسرحية فى أمريكا كلها ، مثل نيويورك ، وفيلادلفيا ، وبوسطن .

ومع بداية القرن التاسع عشر ، ومع انتهاء احتكار الفرقة الواحدة للحركة المسرحية بدأ التنافس الشديد بين الفرق العاملة فى مدن أمريكا

الكبيرة . وبدافع من هذا التنافس ثم الرغبة فى تحقيق ربح مادى مجز - بدأت الفرق المسرحية تتعاقد هى ونجوم إنجلترا الكبار . وحينما تم التعاقد مع الممثل الإنجليزى الشهير «كوك» عام ١٨١١ ، وحققت عروضه نجاحاً لم يره العالم الجديد من قبل أصبحت سياسة الاعتماد على الأسماء اللامعة سياسة ثابتة وضعت حدًّا لنظام الفرقة الدائمة الذى عرفته أمريكا منذ البداية ، ومنذ وصول كوك إلى آخر القرن التاسع عشر أصبح النجم المسرحى أهم شيء فى العرض .

وقد ساعدت الظروف على ازدياد الاعتماد على النجم حيث إنه مع بداية العقد الثانى من هذا القرن بدأ المسرح أيضاً يتبع خطوات الرواد الأوائل الذين غزوا الغرب ، وسرعان ما انتشرت المسارح فى وادى أوهايو وفى المسيسبى وشيكاغو . وهكذا أصبحت الصورة فى منتصف القرن مختلفة تماماً ، ولم تعد المسارح مقصورة على مدن مثل نيويورك أو فيلادلفيا وغيرها من مدن الساحل الشرقى ، بل أصبحت تنتشر فى رقعة أكبر ، وأصبح زحفها فى اتجاه الغرب لا يتوقف أبدا .

لكن الغريب أن الولايات المتحدة فى بحثها عن الذات لم تنتج طوال هذا القرن تقريباً مؤلفا مسرحيا يؤكد ذاتها ، لكنها اتجهت إلى إنتاج الممثل المسرحى المحلى . كان تأكيدها لذاتها إذن عن طريق عدد من الممثلين والممثلات الذين برعوا فى أداء أدوار إنجليزية وأوربية .

وقبل انتهاء النصف الأول من هذا القرن أنتجت أمريكا أول مؤلفة

مسرحية وهى «آناكورا أوجدن» التى قدمت لها أول كوميديا أمريكية خالصة فى مارس ١٨٤٥ بعنوان الموضة Fashion ، والمسرحية تذكرنا بأول كوميديا أمريكية وهى التناقض التى سبق أن أشرنا إليها ؛ فهى أيضاً تتناول بالسخرية ذلك الولع بكل ما هو أوربى باعتباره موضة ، وتجاهل كل ما هو أمريكى ، وهو النمط التقليدى لمحدثى النعمة من مجتمع نيويورك . وقد تأثرت آنا أوجدن كما تأثر تيللر بشيريدان مع فارق أساسى ، وهو أن معرفة المؤلفة بمجتمع نيويورك وخفاياه مكنها من خلق شخصيات أمريكية صرفة ، وهذا ما أخفق فيه تيللر من قبل .

لكن البحث عن الذات فى المسرح الأمريكى كان قد قطع شوطاً بعيداً ، صحيح أن أمريكا لم تستطع حتى الآن أن تنتج شكسبير أو شيريدان ، لكن المثقفين بدءوا يظهرون ضجرهم بالتقليد ويعلنون سخطهم عليه ! وأمامنا كلمات الفنان والناقد الشهير «إدجار ألان بو» فى **برودواى جورنال** بتاريخ ٢٩ من مارس عام ١٨٤٥ وهو يعلق على مسرحية (**الموضة**) معلقاً على بعض جوانب النقص فى المسرحية :

إنها مخلفات عصر كان الناس فيه
يقنعون بالقليل من ذلك الفن الحقيقى الذى
لم يكونوا يدركون طبيعته تماماً ، وهى
نقائص ظلت معنا بسبب روح التقليد
السلبى . . . يجب أن نتخلص من كل

النماذج ونهجر المسرح الإليزابيثى ، فقد
حان الوقت لنفكر فى مسرح خاص بنا !

وفى الوقت نفسه تقريباً يكتب شاعر آخر ينتمى إلى نفس الجيل ، وهو شاعر أمريكا الكبير « وولت وتمان » مهاجما المسرح الأمريكى . يقول وتمان فى النسر فى ٨ من فبراير عام ١٨٤٧ :

إنه محاكاة من الدرجة الثالثة لأفضل
مسارح لندن ، فهو يقدم لنا المسرحيات
المهجورة والممثلين الإنجليز الذين لا يجدون
عملا ؛ لهذا فإن كل ما فى هذه النصوص
وهؤلاء الممثلين لايناسبنا تماماً كالملابس
المستعملة التى يخلعها السيد على خادمه !

والواقع أن البحث عن الذات كان قد أكد نفسه بالفعل فى ضروب أخرى من الفنون والآداب غير الدراما ، فمع انتصاف هذا القرن كانت أمريكا قد أخرجت روائيين مثل « ملفيل » و « هوثورن » وشعراء كباراً مثل « بو » و « وتمان » ومفكرين وفلاسفة مثل « أمرسون » . وهذا يفسر الفقر الغريب فى الكتّاب المسرحيين الكبار برغم مرور أكثر من قرن على بداية الحركة المسرحية فى أمريكا .

ثم إن التأليف المسرحى فى تلك الأيام لم يكن يضمن لصاحبه دخلا

مضموناً كذلك الذى تدره الكتابة فى ميدان القصة والشعر والرواية والفلسفة .

أضف إلى هذا كله أن الاعتماد على النجم المسرحى وهو الاتجاه الذى بدأ مع مطلع القرن التاسع عشر–بدأ يتسبب فى فساد الحياة الفنية ، إذ أن النجم عادة كان يتحرك ومعه «ريبرتوارا» محدد من النصوص ، بل إنه فيما بعد كانت تكتب له نصوص مسرحية تلائم مواهبه بصرف النظر عن العاملين معه. وهذا كله أدى إلى ابتعاد الفنانين الجادين عن محاولة الكتابة للمسرح والاتجاه إلى ألوان أخرى من الآداب والفنون.

ومع بداية النصف الأخير من هذا القرن حدثت عدة تطورات هامة فى المسرح الأمريكى كان أولها انتهاء المعارضة الدينية للمسرح تقريباً ، ويرجع الفضل فى هذا التطور الجديد إلى مسرحية (**كوخ العم توم**) (يوليو **١٨٥٣**) ، كانت تلك المسرحية ميلودراما تجعل الدموع تنهمر من عيون كل من فى الصالة ، حتى هؤلاء المعارضين لسياسة إلغاء الرق ! كانوا يبكون أمام معاناة الزنجى العجوز على خشبة المسرح ، ومنذ ذلك اليوم سقطت بقايا قلاع المقاومة الدينية المستترة . صحيح أن المقاومة الدينية كانت قد فقدت فاعليتها منذ وقت طويل ، لكن كان هناك الكثيرون من المتدينين الذين ينظرون إلى المسرح بعين الاحتقار أو عدم الرضا ، لكن نجاح **العم توم** غير نظرتهم إلى المسرح ، فأصبحوا ينظرون إليه كعنصر تطهير وتثقيف

أما التطور الهام التالى فهو دخول الواقعية إلى المسرح الأمريكى ، وإن أهمية هذا التطور تكمن فى أن هذا المسرح قد عرف الواقعية قبل أن يعرفها المسرح الأوربى ممثلة فى إخراج « أندريه أنطوان » وفى اقتباسات روايات « إميل زولا » ومسرحيات « إبسن » وقد اتخذ الاتجاه إلى الواقعية فى المسرح الأمريكى عدة مظاهر منها :

أولاً : الأداء ؛ فقد أدت عيوب النجم الذى ساد النصف الأول من هذا القرن إلى ظهور الفرق المسرحية الثابتة التى تعتمد على تقديم عروض جماعية ذات ثقل ؛ مما أفسح المجال أمام النجوم الأمريكيين الموهوبين من بينهم ممثلون وممثلات نجحوا فى إدخال الأداء الواقعى إلى خشبة المسرح .

ثانياً : الديكور : وفى هذا أيضاً عرف الأمريكيون الواقعية قبل أوربا لسنوات طويلة ، واستمروا بعد ذلك سادة الواقعية فى هذا المضمار ؛ ففى عام ١٨٥٧ قدم أحد المسارح فى نيويورك مسرحية بعنوان **فقراء نيويورك** ، وفيها مشهد حى لأحد البيوت تلتهمه النيران أمام أعين المتفرجين . ربما كان ذلك مغالاة فى الواقعية ، ولكن المغالاة فى الواقعية هى إحدى السمات الأساسية للواقعية الأمريكية فيما يتعلق بديكور المسرح ، (فى الثلاثينيات من القرن العشرين ، كان الجمهور يشاهد على خشبة المسرح نافورة مياه حقيقية يلعب الصبية نصف عراة فى الحوض المحيط بها !) .

ثالثاً : وهو الأهم ، النص المسرحى : لقد كان اعتماد الكتاب الأمريكيين على أصول أوربية ثم رغبتهم فى الوقت نفسه فى تقديم عرض أمريكى الطابع سبباً فى ظهور هذا الاتجاه . مثلاً : فى العرض الذى أشرنا إليه من قبل ، وهو **فقراء نيويورك** اعتمد المؤلف على نص فرنسى كامل بعنوان **فقراء باريس** ، وعند نقله إلى الإنجليزية ومحاولة إضفاء الطابع الأمريكى عليه لجأ الكاتب إلى إضافة شخصيات ثانوية تنبع من واقع نيويورك ذاتها حتى ينجح فى إيهام جمهوره بأنه يصور فعلاً حياة فقراء نيويورك .

أضف إلى هذه العوامل الثلاثة عاملاً آخر هامًّا وهو عامل تقنى بحت ، إذ إنه مع بداية النصف الأخير من القرن التاسع عشر بدأت الاختراعات فى ميدان الإضاءة المسرحية تتوالى الواحد بعد الآخر ، مما مكن مصمم الديكور والمخرج المسرحى من التحكم فى كثافة الضوء ودرجته لتقوية عنصر الإيهام بالواقع فوق خشبة المسرح .

وانضمت إلى تلك التطورات فى دنيا الإضاءة المسرحية تطورات أخرى لا تقل أهمية فى معمار المسرح ساهمت هى الأخرى فى التمهيد للمسرح الواقعى . وقد جاء افتتاح مسرح « بوث » فى الثالث من فبراير عام ١٨٦٨ بمسرحية **روميو وجولييت** بمثابة مرحلة أخيرة لعدة تطورات فى فن المعمار المسرحى : كانت المقدمة أو « الأفانسيه » قد اختفت تماماً ، واختفى البابان التقليديان على جانبى فتحة المسرح ، وأصبح العرض كله

يقدم خلف فتحة المسرح وليس أمامها . وقد توفرت المساحات والأجهزة اللازمة تحت خشبة المسرح وفوقها لتحريك المناظر وتغييرها فى وقت قصير .

وسرعان ما أضيف إلى كل هذه العوامل عامل جديد اشتركت فيه الحركة المسرحية فى أمريكا مع بقية الحركات المسرحية فى أوربا ، ونعنى به ظهور المخرج – المنتج – المدير ، وهو الشخصية القوية أو « الريجسير » الذى مهد لظهور الواقعية فى أوربا وأمريكا ، من أمثال « دوق ساكس مانجان » و « أندريه أنطوان » و « ستانسلافسكى » فى أوربا و « إجستين دالى » ثم « دافيد بيلاسكو » فى الولايات المتحدة ، وهى أسماء ارتبطت جميعاً بالمسرح الواقعى وازدهاره .

وكان من الطبيعى أن تثمر هذه العوامل مجتمعة لتعطى المسرح الأمريكى نصا دراميا واقعيا فى نهاية الأمر ، ولم يطل الانتظار : ففى ربيع عام ١٨٩١ قدمت نيويورك عملاً جديداً اعتبر رائداً للحركة المسرحية فى ذلك الوقت ، وهو مسرحية **مارجريت فلمنج** لمؤلفها جيمس هيرين ، وقد أثارت المسرحية ضجة كبيرة جدا فى ذلك الوقت ، فالبطلة تمثل المرأة التى تدافع عن حقوقها كإنسانة ، وهى فى هذا تعد « نورا » المسرح الأمريكى ، والمؤلف هنا يهاجم نفاق الأزواج الذين يسمحون لأنفسهم بارتكاب أخطاء لا يسمحون لزوجاتهم حتى مجرد التفكير فيها . وهذا المفهوم التقدمى فى ذلك الوقت كان السبب

وراء الاستقبال البارد الذى قوبلت به المسرحية فى نيويورك وفى أماكن أخرى !

وما يعنينا هنا أننا ونحن على أبواب القرن العشرين نواجه بأول مؤلف مسرحى واقعى . صحيح أن العقلية الأمريكية التى تمتد جذورها فكريا إلى الفكر البيوريتانى المتعصب لم تكن لتقبل هذا التحرر ، وهى العقلية التى هاجمت هى نفسها بالعنف نفسه مسرحية الأشباح لإبسن فيما بعد (١٨٩٤) ، لكن المهم أن مسرحية هيرين كانت الثمرة النهائية لتيار الواقعية فى المسرح الأمريكى ، فلقد تحاشى المؤلف الحدث العنيف واستبدل به مشاهد البانتومايم فى المشاهد العاطفية ، واعتمد بحرية كبيرة على التفاصيل الواقعية الدقيقة ، واستخدم نهايات الفصول الطبيعية غير المصطنعة أو المتكلفة .

والملاحظ هنا أنه مع ازدياد تيار الواقعية فى أمريكا فإن العالم الجديد لم يستطع أن يقدم للعالم « إبسن » آخر أوسترندبرج ، بل إنه لم يستطع أن يقدم كاتبا مسرحيا مرموقاً قبل عدة سنوات من بداية القرن العشرين ، وهو أونيل بعد أن كانت موجة الواقعية قد انحسرت عن أوربا بالفعل . ومما يسترعى النظر أن الواقعية فى المسرح الأمريكى ركزت على ما استحدثته العقلية الأمريكية من تجديدات تقنية فوق خشبة المسرح ، وكانت تلك الحركة أحياناً . تحت ضغط الإحساس بتأكيد الذات فى وجه المنافسة الأوربية — تجنح إلى المغالاة فى تصوير الواقع . وكان

بيلاسكو من أشهر من غالوا فى واقعيتهم على خشبة المسرح . والمفارقة هنا تكمن فى أنه فى غياب المؤلف المسرحى الأمريكى الذى يساير الحركة الواقعية كان بيلاسكو يقدم كمنتج ومخرج عروضا ميلودرامية صرفة فوق خشبة مسرح تعج بكل تفاصيل الواقعية الحرفية ، بل إن حرفية بيلا سكولم يتفوق عليها سوى فن السينما فيما بعد .

وهكذا ينتهى قرن حافل بالحركة والتغيرات . فمع بداية القرن العشرين كان فى أمريكا أكثر من خمسمائة فرقة مسرحية ، لكن هذه الفرق كانت قد بدأت تتجمع فى مجموعات تسيطر النقابات على كل شىء فيها . والمهم أن هذا العدد الهائل يصور مدى ازدهار الحركة المسرحية إلى حد أن أصبح العمل فى المسرح تجارة من أنجح ألوان التجارة ، وهذا يفسر حقيقة هامة فى تاريخ المسرح الأمريكى ، وهى أن الدولة لم تسهم قط فى تمويل تلك الحركة– باستثناء فترة قصيرة من عام ١٩٣٥ إلى ١٩٣٩ فى أعقاب الأزمة الاقتصادية الشهيرة . لقد كان المسرح الأمريكى ومازال كياناً مستقلاً عن الدولة . كيانا تجاريا إلى حد كبير.

وقبل نهاية القرن اختفى الاعتماد على النجم وظهر دكتاتور جديد هو المنتج المخرج الذى أصبح يسيطر على كل شىء ، حتى صنع النجوم ، ثم إن الكتابة للمسرحية أصبحت عملا مربحا يضمن لصاحبه حياة ميسرة ، ومع ذلك فلم ينتج هذا القرن كاتبا مسرحيا يعتد به ، وتركت هذه المهمة للقرن التالى .

ووجد المسرح الأمريكى ذاته

شهد العقد الأول من هذا القرن امتداداً للحركة الواقعية فى المسرح الأمريكى . والواقع أن هذا العقد قدم للمسرح الأمريكى أول مؤلف أمريكى استطاع أن يلمس الأوتار الحقيقية للعالم الجديد ، وهو « وليام فون مودى » الذى لا يعرف عنه العالم الكثير ، وذلك بسبب موته المبكر ، فقد توفى صغيراً بعد أن قدم للمسرح عملين اثنين . وتدل الشواهد ، سواء فى مسرحيته الأولى « **الفاصل الكبير** » (١٩٠٥) أو فى مسرحيته الثانية على أن مودى كان يحمل بذور أول مؤلف مسرحى كبير فى أمريكا لو قدرت له الحياة فترة أطول ، لكنه توفى عام ١٩١١ .

لكن أمريكا ظلت أيضاً تستقبل الفرق الأوربية الزائرة ويختلف استقبالها لها وتأثرها بها من فرقة لأخرى . مثلا استقبلت فرقة الآبى ومسرحيات سنج التى قدمتها ببرود شديد يشبه الذى استقبلت به مسرحيات هذا العملاق فى بلاده . أما فرقة « ماكس رينهارت » فقد أحدثت دويا فنيا بأسلوبها الجديد الذى جاء ليقدم مدرسة مختلفة تماماً عما تعودته أمريكا حتى الآن .

لقد عاشت أمريكا سنوات طويلة تتفنن فى المبالغة فى تقديم الواقعية ، فى الوقت الذى كانت أوربا فيه قد خلّفت الواقعية وراءها ،

وبدأت مرحلة جديدة ، وهى مرحلة التعبيرية والانطباعية حيث لا يعالج الواقع من السطح كما عودنا « دافيد بيلاسكو » بل يُعالج من تحت القشرة ، وحيث لا يكترث الفنان للتفاصيل ، بل يكتفى بالرمز والإيحاء ! وهكذا حمل « ماكس رينهارت » معه إلى العالم الجديد كل فنون المسرح الحديث الذى قدمه مهندسو الديكور والإضاءة من أمثال « جوردن كبريج » و « أدولف آبيا » ثم أكمل « جرانفيل باركر » ما بدأته الفرق الزائرة حينما بدأ فى عام ١٩١٥ بتقديم ربوتوارا لشو وشكسبير وآخرين محدثاً تغيرات جوهرية فى خشبة المسرح ابتعدت به عن واقعية السنوات السابقة .

لقد امتدت خشبة المسرح مرة أخرى إلى الأمام لتغطى مكان الأوركسترا وصفين من مقاعد المتفرجين ، وبهذا كسر الحاجز الوهمى أو الحائط الرابع كما يسمونه الذى يفصل بين الممثلين والجمهور ، لقد فضل باركر العودة إلى تقوية العلاقة بين خشبة المسرح والصالة بدلا من الإيهام الزائف بالواقع ، وحينما قامت فرقة الكولمبى القديمة بقيادة « جاك كوبو » بزيارة أمريكا وتقديم موسم مسرحى كامل فى نيويورك عام ١٩١٧ كانت أمريكا بهذا قد شاهدت المسرح الأوربى من جميع زواياه ؛ الألمانى والإنجليزى وأخيراً الفرنسى ، وأصبح المسرح بذلك مستعدا لأول عملاق مسرحى أمريكى وهو يوجين أونيل .

يوجين أونيل :

ظهر أونيل على المسرح الأمريكى وكان ظهوره مع الأشهر الأولى من بداية العقد الثالث بمسرحيته الطويلة « **وراء الأفق** » (فبراير ١٩٢٠) . صحيح أن أونيل كتب عددا من مسرحياته ذات الفصل الواحد قدمت له بعضها على المسارح الصغيرة فى جرينتش فيلاج ، لكن وراء الأفق كانت بمثابة الضوء الذى لمع فجأة فشد إليه كل الأنظار فى الوقت نفسه ، وبهذه المسرحية أصبح باستطاعة العالم الجديد أن يباهى العالم القديم بكاتبه الشاب .

وإذا كانت مسرحية « **وراء الأفق** » تعد مسرحية طبيعية بكل معنى الكلمة فإن المسرحية الثانية « **الإمبراطور جونز** » (يناير ١٩٢١) سرعان ما أثبتت خطأ كل من توقعوا مولد كاتب طبيعى بحت فى أونيل ، فقد جاءت المسرحية الثانية بعيدة كل البعد عن مسرحيته الاولى ، وتقدم شكلا تعبيريا صرفا ، ثم توالت أعمال أونيل طوال هذا العقد .

فقبل نهاية ١٩٢١ قدمت **آنا كريستى** التى عاد فيها المؤلف إلى الطبيعة وإن كان مصمم ديكورها وإضاءتها واحداً من أشهر فنانى المسرح الأمريكى وهو « روبرت إدموند » (جونز) وبعدها بقليل فى موسم ٢١ / ١٩٢٢ يفاجئ أونيل جمهوره بعمل جديد يثير الكثير من الجدل ، ونقصد به مسرحية **القرد الكثيف الشعر** التى يعود بها أونيل إلى التعبيرية

ليذكرنا **بالإمبراطور جونز** مع الفارق ، ففى **جونز** نجد المؤلف يعالج قصة رومانسية بعيدة فى إطار تعبيرى ، أما فى **القرد** فهو يعالج قصة واقعية فى إطار تعبيرى ، فهو يتناول مأساة إنسان يبحث عن الانتماء ، لقد قضى سنوات عمره السابقة فى قاع عابرة محيطات ، وهو يشعر بالانتماء للحديد والنار اللذين يصوغان العالم الحديث وبنيانه ، ثم يلقى نظرة واحدة من فتاة ثرية مدللة ، مجرد نظرة وكلمة يفقد بعدها انتماءه السابق ليبدأ البحث .

وفى رحلة البحث عن الانتماء يجرب كل شىء تقريباً ، يجرب العنف حينما يحطم واجهات المحال التجارية فى أرقى شوارع نيويورك ، ويقضى أياماً فى السجن ، ثم يجرب الثورة التى سرعان ما تنكره وفى قمة مأساته حينما يصل الى مرحلة الهلوسة تقريبا ينتمى أخيراً إلى القرد الكثيف الشعر الذى قارنته به الفتاة المدللة . والذى يمزق جسمه داخل حديقة الحيوان !

ويتميز أسلوب أونيل فى هاتين المسرحيتين التعبيريتين بأنه يبدأ من منطلق واقعى ، ثم سرعان ما يبدأ التوغل فى عقل البطل حتى يصبح الحديث كله من الداخل بكل الاضطراب وعدم الترابط .

ثم يصدم أونيل جمهوره فى نوفمبر ١٩٢٤ بمسرحية جديدة هى **رغبة تحت شجرة الدردار** ، وحينما نقول : إنه يصدم جمهوره فإننا نعنى طبقة الكبار من النقاد والمشاهدين الذين يرون فى تيمة المسرحية فجاجة تنافى المشاعر الدينية والقيم الاجتماعية ،لكن الهجوم على المسرحية حقق لها شعبية

لم تتحقق لأية مسرحية من مسرحياته السابقة ! ولكن هذا لم يمنع جيل النقاد الشبان من أمثال «جوزيف وودكروتس» من الترحيب بالمسرحية الجديدة .

وتدور أحداث المسرحية حول شخصية رجل عجوز يؤمن بالصلابة التى كانت الطابع المميز له طول حياته واتخذها نبراسا وهو يحقق حلمه المتمثل فى تحويل الصخور القاسية إلى مزرعة ناجحة ، لقد انعكس كفاحه الطويل على شخصيته التى أصبحت لا تؤمن إلا بإله القوة والصلابة . وبسبب هذا المبدأ الذى يكلفه حياة زوجتين سابقتين يهجره اثنان من أبنائه بحثاً عن النجاح السهل فى مناجم الذهب ، ويبقى الثالث أملاً فى أن يرث المزرعة ذات يوم ، لكن الأب يختفى فترة ليعود بزوجة شابة ثالثة لا تلبث أن تقع فى حب ابن زوجها الذى يسايرها فى البداية رغبة فى الانتقام من والده الذى دفع بأمه إلى الموت بقسوته !

والمفارقة هنا أن انهماك الأب فى ذاته القوية القاسية وفى رغبته فى التمسك بالأرض تنسيه الرغبة نفسها فى التملك عند كل من طرفى المثلث الآخرين : الابن والزوجة . وينطبق القول نفسه على كل من الابن والزوجة ! وما أثار سخط النقاد – إلى جانب العلاقة بين الزوجة و« ابن زوجها » – هو تلك التيمة الجريئة التى تقول : إن العواطف البشرية القوية التى تظل حبيس ذلك الحيز الضيق من مزرعة فى نيوانجلاند ، مهد البيورتيانية ، وسجينة الإحساس المزمن العميق بالخطيئة – لا يمكن

أن تجد لها متنفسا يشبعها ، ومن ثم يكون الانفجار . والمسرحية بصفة عامة دراسة أمريكية جديدة فى المذهب الطبيعى .

ثم يعود أونيل مرة أخرى إلى التجربة التعبيرية فى مسرحيته التالية ، « **الإله العظيم براون** » (يناير ١٩٢٦) حيث يعالج تيمة جديدة توحى بالكآبة ؛ فهو يروى أننا مهما عرينا من أنفسنا . فإننا نظل نرتدى أقنعة ، لأننا نخشى أن يرانا الناس على حقيقتنا ، بل نخشى أن نرى أنفسنا عراة .

وفى عام ١٩٢٨ يقدم لنا أونيل مسرحيتين جديدتين هما « ماركو الملايين » و « الفاصل الغريب » : ويعود المؤلف فى الأولى للصراع المعاصر بين المادية والمثل فى سياق رمزى حينما يعود بنا إلى الوراء إلى عالم الشرق وحكمته البالغة . أما الفاصل الغريب فهو مسرحية طويلة من تسعة فصول يستغرق عرضها خمس ساعات ، وتدور حول قصة أم غريبة ترتبط بابنها . وأهم مايميز هذا العمل الدرامى الروائى إلى حد كبير هو الاستخدام الجديد للمناجاة الداخلية أوالمنولوج بشكل مكثف ومتكرر وهى الوسائل الفنية المعروفة فى فن الرواية . صحيح أن هذا التكنيك أعطى المؤلف حرية كاملة فى وصف المشاعر الداخلية للشخصيات ، لكن المسرحية بالشكل الذى جاءت به تفشل فى أن تصبح مسرحية أو رواية ، وبرغم ذلك فقد استحق المؤلف عنها جائزة بولتيزر (وهى الجائزة الثالثة فى سبع سنوات حتى ذلك الوقت) .

وفجأة تبدأ الأزمة الاقتصادية بذلك الهبوط الشهير فى أسعار البورصة

فى أحد أيام أكتوبر عام ١٩٢٩ ، وتعيش أمريكا وبقية العالم الغربى أياما عجافا تستمر حتى عام ١٩٣٤ . ومايهمنا هنا أن الأزمة الاقتصادية أثرت بشكل جوهرى فى جميع مظاهر الحياة فى الولايات المتحدة ، بما فى ذلك الحركة المسرحية بالطبع .

لكن الغريب فى ذلك التوقيت أن الأزمة الاقتصادية بدأت فى فترة كان المسرح فيها فى طريقه إلى الكساد ، بمعنى أنه بدون تلك الأزمة فإن الحركة المسرحية كانت لابد ستتعرض لجزر حتمى . والدلائل على هذا كثيرة مثلا : لم يستغرق الأمر طويلا لكى تقف أمريكا على قدميها اقتصاديا مرة أخرى وتزيد من قدراتها الإنتاجية ، بل تبدأ فترة من الازدهار لم تشهدها فى تاريخها من قبل ، ومع ذلك فإن الحركة المسرحية لم تعد إلى سابق ازدهارها قط لقد بدأت بوادر الانحسار فى الواقع عام ١٩٢٠ حينما بدأت أول محطة إذاعية إرسالها المنتظم وحينما ظهرت أجهزة الراديو فى الأسواق ابتداء من عام ١٩٢٥ وبظهور الراديو وتغطيته لألوان الثقافة المختلفة — بما فى ذلك الدراما — انشق عدد كبير من جمهور المسرح عنه .

ثم تجىء الضربة الثانية بظهور السينما الناطقة عام ١٩٢٧ لتثبت بسرعة فائقة أنها منافس قوى للمسرح ، وسرعان مابدأت بعض المسارح تتحول إلى دور عرض سينمائى على حين أغلقت أخرى أبوابها بسبب عجزها عن منافسة ذلك الطارئ الجديد ، والدليل على ذلك أن عدد

المسارح خارج نيويورك بلغ ١٥٠٠ مسرح عام ١٩٢٠ على حين تقلص هذا العدد إلى ٥٠٠ مسرح فقط عام ١٩٣٠ ، إذن لم تكن الأزمة الاقتصادية كما يخيل للكثيرين وراء أزمة المسرح الأمريكى فى الثلاثينيات .

وفى خضم تلك الأزمة يستمر أونيل فى الكتابة بلاتوقف ، ففى أكتوبر ١٩٣١ يبدأ عرض رائعة جديدة بعنوان « **الحداد يليق بالكترا** » ، وهى أطول مسرحياته جميعا . وبرغم أن العرض يستمر ست ساعات كاملة فإن أونيل ينجح فى شد الجمهور إلى ثلاثيته التى اعتمد فيها على القصة الإغريقية الشهيرة ، وسرعان مايكتشف المتفرج أن المؤلف لم يأخذ من الشكل الإغريقى سوى الهيكل العام فقط ، وأن مسرحيته وشخوصه كلها حديثة تماما وتعبر عن مأساة الإنسان فى العصر الحديث ، وهو محصور بين ضرورتين واحدة ذاتية وأخرى جماعية ! صحيح أن الضرورتين نجدهما أصلا فى ثلاثية إسخيلوس الشهيرة ، ولكن التفسير السياسى الذى يغلب على النص الإغريقى حينما تنحصر الضرورتان بين الولاء العائلى والولاء الاجتماعى الأوسع ، هذا التفسير السياسى يختفى فى ثلاثية أونيل لتصبح الضرورتان نفسيتين فقط ، وهذا هو التفسير الحديث لمفهوم القدرية كما يراها أونيل . وهكذا تبقى شخصيات كرستين وعزرا ، ولافينا وأروين كلها شخصيات حديثة دون أن يحتاج المتفرج العادى إلى العودة إلى أصولها الإغريقية .

وبهذه المسرحية يقترب أونيل من نهاية نشاطه فيبدأ إنتاجه الفنى يتناقص ويندر ، فيقدم لنا **عودة رجل الجليد** (١٩٣٨) ثم **قمر الأوغاد** (١٩٤٣) وبعدها **رحلة يوم طويل إلى الليل** (١٩٤١) وأخيرا **لمسة شاعر** (١٩٥٧) .

ومن الملاحظ هنا بعد هذا الاستعراض القصير لنشاط أونيل وأعماله المسرحية أن المسرح الأمريكى حينما ولد حقيقة على يد أونيل كما شاهدنا جاء خليطا من المدارس المسرحية التى عرفتها أوربا قبل ذلك بسنوات، مدارس ظهرت وازدهرت بل ماتت أحيانا قبل أن يولد المسرح الأمريكى . فحينما ظهر أونيل كانت أوربا قد شاهدت الواقعية والطبيعية منذ السبعينيات من القرن التاسع عشر ، ثم مالبثت التعبيرية التى بدأت فى ألمانيا على يد كتاب مثل جورج قيصر وأمثاله أن اجتاحت أوربا بسرعة غريبة ، ثم الرمزية والسيريالية والدارية إلخ .

وهكذا جاء المسرح الأمريكى ، لاليقدم مدرسة درامية جديدة ، بل خليطا لكل هذه المدارس ، وهذا يتضح فى أعمال أونيل الذى يجمع بين أكثر من مدرسة فى كتاباته .

معاصرو أونيل :

لكن التركيز على أونيل هنا ، منذ بداية العشرينيات إلى منتصف الأزمة الاقتصادية الطاحنة لايعنى خلو الساحة من كتاب آخرين : فقد

شهدت هذه الفترة ظهور عدد آخر من كتاب المسرح كانت أعمال بعضهم أحيانا تنازع بعض أعمال أونيل فى نجاحها :

فنى العام الذى بدأ فيه أونيل يثبت وجوده على المسرح الأمريكى – ظهرت موهبتان جديدتان فى عالم الكوميديا ، هما « جورج كوفمان » و « مارك كونلى » اللذان اشتركا فى أكثر من عمل واحد ، وبعد ذلك بعام واحد فى مارس عام ١٩٢٣ على وجه التحديد ، قدمت رابطة المسرح أول عمل هام لمؤلف أمريكى ، وهى **الآلة الحاسبة** لـ « المررايس » وهى المسرحية التى ينتقد فيها المؤلف مادية العصر الحديث ممثلة فى الآلة الحاسبة فيكسبها المؤلف أبعادا تمكنها من السيطرة على الإنسان الذى يتحول إلى مجرد « صفر » وحينما يثور الصفر على الآلة ويقتل فى محاولة لإثبات إنسانيته يكتسب عطفنا وهو يدافع عن كرامة الإنسان فى أثناء المحاكمة ثم يكتشف بعد أن ينتقل إلى العالم الآخر أن عليه أن يعود إلى الأرض مرة أخرى ليستأنف عبوديته من جديد ! وتنتج الفترة نفسها أيضا كاتبا آخر هو « جون هوارد لوسون » لكنه سرعان مايتحول مع بداية الأزمة الاقتصادية إلى الكتابة للسينما ليفقد المسرح موهبة كان من الممكن أن تحقق الكثير .

وفى الوقت نفسه تثبت الواقعية أن جذورها مازالت راسخة : ففى خريف ١٩٢٤ يستطيع « ماكسويل أندرسون » و « لورانس ستولنج » أن يسترعيا أنظار النقاد بعملهما المشترك **ثمن المجد** الذى يمثل قفزة جديدة فى

المسرح الأمريكى إذ إن المؤلفين فى معالجتهما للحرب العظمى ، يقدمان نمطا واقعيا جديدا لمعالجة الحروب ، فمنذ الحرب الأهلية فى أمريكا تقدم الحرب فى ثوب رومانسى تماما ، أما هنا فإن المؤلفين يقدمان معالجة طبيعية واقعية شعرية جديدة دون أن يتطرقا إلى الميلودراما التقليدية التى دأب عليها من سبقوهما من كتاب مثل « برونسون هوارد » و « جيمس هيرن » .

وفى العام نفسه أيضا ظهر « سيدنى هوارد » الذى قدم للمسرح عددا من الأعمال التميزة مثل **عرفوا مايريدون** ١٩٢٤ **وسام ماكارفر المحظوظ** سنة ١٩٢٥ وابنه **نيد ماكوب** (١٩٢٦) ، ثم الرباط الفضى (١٩٢٧) . وقد كانت الحرب أيضا موضوعا أعطى كاتباً آخر ، هو « روبرت شيروود » ، مادة لأولى كوميدياته وهى **الطريق إلى روما** (١٩٢٧) ، لكنه سرعان ماتحول إلى التراجيديا .

لكن الكوميديا الناضجة عرفت طريقها الى المسرح الأمريكى فى عمل آخر وهو مسرحية **الوجل الثانى** التى كتبها « س . ن . بهرمان » . ومع ذلك ، فإن بهرمان لم يستطع هنا أو حتى فى مسرحياته اللاحقة مثل **سيرة حياة ونهاية الصيف** . أن يصل بالكوميديا الأمريكية إلى مستوى الكوميديا الأوربية ، إذ كان عالم الكوميديا الهش يتعرض فى مسرحياته لمشاكل حادة وعواطف قاتمة تفسد الكوميديا من أساسها ، وقبل أن تنتهى فترة الازدهار تلك يقدم « فيليب بارى » أفضل كوميدياته جميعا

وهى « إجازة » عام **١٩٢٨** التى لاتضارعها سوى كوميدياته السابقة فى **اتجاه باريس** (١٩٢٧) .

وفجأة ، والبلاد على حافة الهاوية الاقتصادية تظهر مسرحية تعطى الحياة المسرحية بريقا جديدا ، ونعنى بها **مشهد شارع** (مارس ١٩٢٩) لـ « المررايس » مؤلف الآلة الحاسبة وكما كانت مسرحيته الأولى من أجمل ماشهدته السنوات الأولى من العشرينيات من المسرح التعبيرى — فقد جاءت مسرحيته الجديدة أجمل ماشهدته السنوات الأخيرة من هذا العقد من المسرح الواقعى الذى أثبت به « رايس » أن الواقعية حينما يتوافر لها المؤلف المبدع والمخرج الذى يعرف صنعته تتفوق على كل المدارس المحدثة الأخرى من رمزية وتعبيرية . . إلخ .

مسرح الثلاثينيات :

ثم بدأت الأزمة الاقتصادية الطاحنة التى اكتسحت العالم الغربى بأسره من أكتوبر **١٩٢٩** لتعلن بداية فترة من أخصب الفترات فى تاريخ المسرح الأمريكى .

صحيح أن الحركة المسرحية **تعرضت** لنكسة كبيرة مع بداية الأزمة ، ولكن إذا كان بالإمكان أن ينقلب اقتصاد العالم بين يوم وليلة نتيجة هبوط مفاجئ فى أسعار البورصة فليس معنى هذا أن الحركة المسرحية تأثرت بالفجائية نفسها أوتوقفت تماما ؛ فهذا لايحدث أبدا فى تاريخ

الحركات الفنية والأدبية .

وهكذا استمر المسرح لفترة طويلة دون أن تظهر بوادر جادة على خطورة الموقف ، بل إن المسرح شاهد فى هذه السنوات بعض الأعمال الممتازة مثل **بك أتغنى** (ديسمبر ١٩٣١) التى اشترك فى كتابتها أربعة مؤلفين . والتفسير الطبيعى لهذه الظاهرة أن مسرحية **بك أتغنى** جاءت استمرارا لحالة ماقبل الأزمة . وقد شهدنا من قبل أن كاتبا مثل أونيل استمر فى الكتابة فى أثناء الأزمة نفسها .

وحينما تبدأ الكتابة عن تلك الفترة تكون الأزمة نفسها قد انتهت ، وبدأت محاولات حكومة روزفلت لحلها تؤتى ثمارها فتجىء المسرحيات المعبرة عن هذه الفترة مسرحيات متأخرة لاتبدأ إلافى عام ١٩٣٥ ، أى بعد الانفراج الفعلى للضائقة ، فى ذلك العام قدمت مسرحية « كليفورد أوديت » **انهض وغن** ثم **غروب الربيع** لماكسويل أندورسون و« الشارع المسدود » لسيدنى كنجزلى ، لكن أهم النتائج المباشرة للأزمة الاقتصادية هى دخول الحكومة كمنتجة إلى ميدان المسرح ، وقد جاءت تلك الخطوة أيضا متأخرة لأنها كانت جزءا من خطة الحكومة لمعالجة النتائج المترتبة على تعطل الآلاف من الممثلين والفنيين عن طريق توفير مجالات العمل لهم . ومن هنا جاء « مشروع المسرح الفيدرالى » الذى دخلت به الحكومة الأمريكية لأول ولآخر مرة حتى الآن ميدان الإنتاج .

وعلى هذا الأساس فإن المشروع الذى بدأ برياسة مخرجة وأستاذة

درامية هى « هالى فلانجان » فى أواخر ١٩٣٥ لم يكن يهدف قط إلى رفع المستوى الفنى فى المسرح ، بل إلى توفير لقمة العيش للآلاف أولا وأخيرا . ومع ذلك فبعد بداية هزيلة فى أواخر ١٩٣٥ سرعان ماتحركت العجلة وقدم المشروع الكثير من العروض الممتازة فنيا مثل أولى مسرحيات ت . س . إليوت : **جريمة قتل فى الكاتدرائية** (١٩٣٦) إلى جانب الكثير من المسرحيات العالمية من أعمال شكسبير ومارلو وآخرين فى الفترة القصيرة التى استمر فيها المشروع قبل أن ينتهى فى عام ١٩٣٩ .

لكن أبرز منجزات المسرح الفيدرالى كان تقديمه للون جديد من العروض المسرحية التى سميت بالصحف الحية . كانت الصحيفة الحية برغم جدتها فى المسرح الأمريكى شكلا مألوفا فى روسيا مابعد الثورة وفى ألمانيا فى فترة الغليان الثورى بعد هزيمتها فى الحرب العظمى . وهى أساسا تطوير لشكل دعائى صرف عرفته شوارع موسكو وبوابات مصانعها لعدة سنوات بعد الثورة تحت اسم مقطوعات الدعاية والإثارة (AgitProps) . أما الصحف الحية فكانت شكلا أكثر نضجا من مقطوعات الإثارة والدعاية لأنها كانت تحاول أن تقدم مشكلة سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية بطريقة موضوعية بقدر الإمكان .

وكان المؤلف — الذى لم يكن مؤلفا بالمعنى المعروف ، بل هو طاقم كامل — يعتمد فى كتابته لهذا الشكل على مزيج من الحقيقة والخيال . ومن أشهر تلك الصحف الحية « **إثيوبيا** » ، **ومشروع الإصلاح الزراعى**

وثلث أمة ، **والطاقة** » . والغريب أن ذلك اللون الذى يعتبر أفضل ماقدمه المسرح الفيدرالى كان أيضا السبب فى وضع نهاية المشروع برمته ، إذ إن الميول السياسية المتطرفة للكتابة بدأت تثير الشكوك والخوف لدى لجان الكونجرس ؛ مما أدى إلى التحقيق مع القائمين بالإشراف على المشروع بتهمة الشيوعية (١).

وقد أدت الأزمة أيضا إلى انصراف عدد من الكتاب الموهوبين عن التأليف المسرحى ، مثل « أروين شو » الذى تحول إلى الرواية الطويلة والقصة القصيرة ، « وكليفورد آوديت » الذى انتقل إلى هوليود بعد أن أثبت أنه ألمع كتاب الثلاثينيات ، ثم « هوارد لوسون » الذى هجر حياة المسرح واستقر فى عاصمة السينما إلى الأبد .

ومع هذا فإن المسرح الخاص لم يتوقف تماما فى أثناء نشاط المسرح الفيدرالى بل على العكس ، قدم بعض الأعمال الكبيرة : ففى عام ١٩٣٧ مثلا بدأ « جون شتاينبك » أولى تجاربه المسرحية بإعداده لروايته الشهيرة **رجال وفئران** لتقدم على المسرح حيث حققت نجاحا كبيرا شجعه على الاستمرار ليقدم لنا هبوط القمر (١٩٤١) والتوهج (١٩٥٠) .

والواقع أن مسرحية **رجال وفئران** كانت آخر عرض واقعى كبير على خشبة المسرح الأمريكى ، إذ إن الاتجاه العام كان قد بدأ يميل إلى

---

(١) لمزيد من التفاصيل ارجع إلى **المسرح السياسى** للمؤلف : الناشر دار الأنجلو المصرية ، ١٩٧١ .

الاقتصاد فى الديكور والنفقات والبساطة التامة فى كل شىء . وحينما ظهرت بعض الأعمال الجديدة التى أكدت نجاح هذا الاتجاه كانت الواقعية قد ودعت المسرح الأمريكى .

من هذه الأعمال الجديدة ، بل على قمتها جميعا مسرحية « بلدتنا » (١٩٣٨) التى كتبها « ثورنتون وايلدر » وهى مسرحية جديدة فى كل شىء : فالمؤلف هنا يأخذ تيمة عادية وهى على حد قوله ، الحياة والحب والموت ليعطيها أبعادا إنسانية عالمية : الشخصيات البسيطة التى تتحرك لتحب وتتزوج وتموت فى هذه البلدة الصغيرة تصبح فى نهاية المسرحية شخصيات عامة تمثلنا جميعا .

ومايهمنا هنا ليست التيمة فى ذاتها بل الطريقة التى عولجت بها ، فالمؤلف يعتمد أساسا على راوية أو شبه راوية يقدم المسرحية منذ البداية ويتدخل فيها بل يشترك فى بعض مشاهدها . وقبل أن تطفأ أنوار الصالة نراه يعد المسرح للعرض مستخدما بعض الكراسى التى تستخدم فى أى « بروفة » عادية ، ومصمم الديكور لايلجأ إلى محاولة الإيهام بالواقع ، فالمشهد كله عار تماما يعتمد على الإيحاء البسيط الذى يلغى مفهوم المسرح التقليدى بتفاصيل الواقعية وحرفيتها الدقيقة . ويكفى مثلا أن يقف الشاب على قمة سلم خشبى عادى فى مقابل فتاته التى تقف على قمة سلم آخر مماثل فى بساطته ليقول لنا الفنان – سواء كان المؤلف أومصمم الديكور – إنهما يتبادلان أحاديث الغرام ، كل من غرفته فى الطابق الثانى من بيته !

وهو التكنيك الذى يتبعه المؤلف نفسه أيضا فى مسرحيته الثانية **نفدنا بجلدنا** (١٩٤٢) ، وهنا يحقق المؤلف أيضا العالمية التى حققها نفسها فى مسرحياته الأولى ، وإن كانت الفكرة تقدم بطريقة معكوسة ، فإذا كان قد رمز فى **بلدتنا** للعالم كله ، وللبشر جميعا بعائلتين أو بضع عائلات تعيش فى حدود بلدة صغيرة ، فى بقعة ما على خريطة العالم — فإنه هنا فى مسرحيته الثانية يأخذ أشخاصا بعينهم ليزرعهم فى أى مكان وفى كل مكان ، فى أى زمان منذ بدء الخليقة حتى الحرب العالمية الثانية ، فالسيد « إنتروبورس » وزوجته أسلاف للبشر جميعا منذ العصر الجليدى ، البشر وهم يتحسسون طريقهم ويتخبطون ليتوصلوا إلى المعرفة بدءا بحروف الهجاء حتى المذياع . ثم إن « سابنيا » خادمة العائلة المشاكسة هى المرأة الثانية فى كل أسرة « وهنرى » الابن هو قابيل وسلالته على الأرض . تلك الأسرة ومعها العالم بأسره تمر بالطوفان والحرائق والحروب والأمراض وتنجو من كل خطر بجلدها ، تنجو فى اللحظة الأخيرة ليستمر ركب الإنسان على الأرض .

وقد أعاد وايلدر فى **نفدنا بجلدنا** إلى الأذهان التكنيك التعبيرى الذى استخدمه نفسه فى **بلدتنا** ويلاحظ أن المسرح الأمريكى بدأ مؤخرا ردة حديثة إلى الواقعية والطبيعية مع بداية السبعينيات ، وتقدم على مسارح **برودواى** الآن أعمال ناجحة هجر مؤلفوها التجريب الفنى وفضلوا العودة إلى الطبيعية فى بلدتنا ، وهو التكنيك الذى يعتمد على التخلص من كل

مامن شأنه الإيهام بالواقع على خشبة المسرح . والحقيقة أن أعظم الشخصيات المسرحية جميعا هى « سابينا » الخادمة التى لاتفتأ تقاطع العرض محتجة على هذا ومعترضة على ذاك ، وتطلب المخرج وتجادله فى دورها أمام الجمهور ، وكأنها تذكر الجمهور أن مايرونه على خشبة المسرح ليس إلاتمثيلا فى تمثيل .

تنيسى وليامز :

ثم تدق طبول الحرب فى أوربا مع ارتفاع نجم هتلر ، وسرعان ماتنشب الحرب العالمية الثانية التى تشترك فيها الولايات المتحدة ، وتمضى سنوات الحرب دون أن نرى فى أمريكا كاتبا مسرحيا جديدا ، ومع اقتراب الحرب من نهايتها يرتفع الستار عن أول عمل ناجح لكاتب شاب سرعان مايثبت أنه أفضل كتاب أمريكا المعاصرين ونعنى به تنيسى وليامز الذى بدأ عرض مسرحيته الأولى **المجموعة الزجاجية** فى برودواى فى نيويورك فى شهر مارس ١٩٤٥ .

لقد جرب المؤلف حظه مع المسرح قبل ذلك بخمس سنوات حينما قدمت له معركة الملائكة ، وهى المسرحية التى سيعيد كتابتها وتقديمها فيما بعد بعنوان هبوط « **اورفيوس** » ، فى بوسطن عام ١٩٤٠ لكن المسرحية لم تستمر أكثر من ليال معدودة أما **المجموعة الزجاجية** فقد قدمت أولا فى شيكاغو بنجاح ملحوظ ، ثم انتقلت إلى نيويورك لتعلن مولد كاتب

مسرحى جديد يعد من كتاب الصف الأول فى أمريكا إن لم يكن أفضلهم جميعا .

وتدور أحداث المسرحية حول مأساة أسرة جنوبية تجد نفسها وسط عالم جديد لايتعاطفان معا عالم يخلو من القيم التى تعودوها فى ماضيهم فى الجنوب ، وهى قيم الشهامة والرجولة والتضحية التى انعدمت فى المجتمع المادى الحديث .

والواقع أن تلك هى التيمة الرئيسية فى عالم تنيسى وليامز كله تقريبا ، ففى جميع أعماله كما سنرى فيما بعد يدور الصراع الرئيسى دائما بين الماضى بكل مايمثله من قيم جميلة وبين الحاضر الذى يقسو على أبطاله وبطلاته ويفقدهم اتزانهم ليصبحوا شواذ إما عقليا أوجنسيا ، فهذا الصراع الدائم يمزق شخصياته الرئيسية التى لاتستطيع أن تعود إلى الماضى ولاتستطيع تحمل الحاضر . وهدا يجعل شخصياته الشهيرة محل تعاطفنا حتى حينما يكون حكمنا العقلانى عليها حكما مختلفا . فإذا كانت بعض القيم التى تمثلها هذه الشخصيات قيما بالية فاسدة أحيانا ويجب أن تذهب — فإن البديل لايمكن أبدا أن يكون ذلك الحاضر بقسوته الغريبة وقيمه المادية اللاإنسانية .

وتدور أحداث المسرحية كما قلنا حول حياة أسرة مكونة من الأم — « أماندا ونجفيلد » والابن توم والابنة العرجاء « لورا » لقد هجر الأب بيته وترك الأم تواجه الحياة التى لم تتعودها من قبل ؛ فقد نشأت فى الجنوب

حيث كانت تستقبل فى اليوم الواحد أكثر من خاطب ، أما الآن فإنها تعيش مع ابنة منطوية على نفسها لاتنجح فى دراستها أوفى حياتها الاجتماعية بسبب عاهتها البسيطة ، ومع ابنها توم الشاعر المرهف الحس الذى يعمل فى مصنع أحذية . إن الابن والابنة يمثلان حاضر الأم بكل قسوته ، وتحاول الأم جاهدة مساعدة لورا على كسر قوقعتها ، فتقنع توم بإحضار خاطب لأخته . ويجىء الخاطب المنتظر ، جيم «أوكونر» الذى يتضح أنه زميل قديم للورا فى دراستها ، وأنها كانت معجبة به إلى حد كبير ولكن فى صمت ، فلم تكن تطمع فى أن تسترعى انتباه شاب مثل جيم الشاب الوسيم الرياضى ويحاول جيم الذى يتضح أنه مخطوب لفتاة أخرى أن يخرج لورا من مجموعتها الزجاجية التى تعيش وسطها فى عزلة كاملة ، وكأنها مخلوق شاذ تماما كوحيد القرن الزجاجى الذى يخالف بقية حيوانات المجموعة الزجاجية .

صحيح أن القصة أو الحدوتة عادية ، ولكن المسرحية الجيدة ليست حدوتة لأن مسرحية **المجموعة الزجاجية** برغم أنها تضم كل عيوب أول عمل فنى ، فإنها فى الوقت نفسه جاءت تضم كل الخصائص الفنية التى ستميز فن وليامز ككاتب مسرحى : ففيها تلك الشاعرية الجديدة على المسرح الأمريكى والتى لم يستطع مؤلف أمريكى أن يبرزها حتى الآن وفيها أيضا الغنائية المتفردة التى تعبر عن أعماق النفس البشرية يطحنها الصراع بين ماتريد وماتحصل عليه ، وفيها أيضا أسلوب وليامز الجديد

ككاتب مسرحى .

والواقع أن وليامز فى هذا كان يتحسس طريقه بحرص واضح ، ولم يكن قد اكتسب من الثقة فى النفس ما يمكنه من التفرد بأسلوب خاص به ، لهذا جاءت مسرحيته الأولى خليطا من المذاهب الطبيعية والتعبيرية والرمزية تجمع بين تأثر واضح بتشيكوف ووايلدر ولورانس وغيرهم . وحينما تحقق **المجموعة الزجاجية** النجاح الذى كان يحلم به وليامز يبدأ فى تأكيد ذاته وفنه المتفرد فى المسرح الأمريكى فلايصبح مقلدا لأحد .

ولا ننتظر طويلاً حتى تجىء مسرحيته الثانية ، وهى **عربة اسمها اللذة** (ديسمبر عام ١٩٤٧) والتى تعتبر بحق أفضل أعماله جميعاً ، إن لم تكن أفضل ما قدمه المسرح الأمريكى حتى الآن .

فى هذه المسرحية إذن يصبح وليامز كاتباً من الطراز الأول دون أن تظهر فيها الخطوات المتعثرة التى صاحبت مولد عمله الأول ، وينفرد بأسلوبه وتكنيكه الخاص ، إلى جانب تلك الصبغة الجديدة التى يضْفيها على الواقعية لتصبح شاعرية وشفافية ينفرد بها فى المسرح الأمريكى .

وتدور أحداث **عربة اسمها اللذة** حول تيمته المفضلة : الشخصية التى لا تستطيع أن تتعامل هى والحاضر أو تتأقلم بسبب انتمائها إلى ثقافة مختلفة تماماً . إن « بلانش ديبوا » تنتمى – كما تنتمى أماندا – إلى طريقة حياة ذهبت وولت ، حياة كان فيها الشعر والموسيقى والفروسية والشهامة التى تميز بها الجنوب قبل الحرب الأهلية ، وهى فى هذا تمثل مأساة جيلها من

النساء الذى يواجه باختيارات فى غاية الصعوبة : فالفتاة التى نشأت على هذه القيم كانت مخيرة – أمام المتغيرات الجديدة عليها – إما على الزواج من شاب من طبقتها « مثل ألان » الذى تزوجته بلانش وانتحر قبل بداية المسرحية بفترة حينما اكتشفت الزوجة شذوذه الجنسى ذات يوم ، أو تحاول التكيف مع الحياة الجديدة ؛ كما فعلت « ستيلا » شقيقة بلانش بزواجها من بطل المسرحية « ستانلى كوالسكى » الذى يمثل بالنسبة لبلانش كل ما هو منفر فى العالم الجديد ، وأن تتقوقع تاركة الحياة تسير على حين تتآكل هى من الداخل على شكل سلسلة من التصرفات الماجنة أحياناً .

والحقيقة أن بلانش قد حاولت كل هذه الاختيارات جميعاً : لقد فشلت فى زواجها ، لأن سقوط طبقتها كان معناه أيضاً سقوط الرجل الجنوبى بكل شهامته ، وحاولت بلانش ، وتحاول أمامنا فى المسرحية أن تتكيف هى والحياة الجديدة بقبولها لفكرة الزواج من « متيش » رفيق البوكر الذى لا يختلف ستانلى كثيراً ، وتفشل هذه المحاولة أيضاً أمام أعيننا ، ولا يبقى لها إلا أن تستمر فى سقوطها مقتربة من قاع الهاوية بسرعة غريبة !

إن الصراع الذى يبدأ بين بلانش وستانلى مع بداية العرض صراع بدأ منذ سنوات طويلة ، وما نراه هنا فى المسرحية هو المرحلة الأخيرة منه ، المرحلة القابلة للتفجير كما يقولون : بمعنى أنه مهما حدث فى المسرحية فإن

بلانش تحمل بذور مأساتها ؛ مما يحقق للمسرحية حتمية فنية رائعة !
والبطلة تدرك هذا وترهبه ، تحاول – على حد قولها – أن تمسك بأى شىء
يوقف انحدارها نحو الهاوية دون جدوى !

وإذا كانت بلانش مسئولة عن مأساتها إلى حد كبير ممثلة فى هذا
مسئولية حضارة تفتتت – فإنها أيضاً لم تُعط الفرصة قط لتنجو من هذا
المصير المؤلم فى مستشفى للأمراض العقلية فى النهاية ؛ لأن الحاضر يدفعها
باستمرار – وبلا رحمة – نحو الهاوية ؛ ذلك الحاضر المتمثل فى ستانلى
كوالسكى وأمثاله .

وهذه الازدواجية فى جميع أعمال وليامز تقريباً ، فإذا كان يجب علينا
رفض ما تمثله بلانش من انحلال – إذا جاز لنا استخدام هذه اللفظة فى
الفن – وزيف وهروب دائم من الواقع إلى عالم الوهم الذى لا وجود له
إلا فى أكاذيبها وأحلامها – فإننا أيضاً وبصورة أكبر نرفض الحاضر بماديته
المنفرة المتمثلة فى شخصية ستانلى : أى أنه إذا كان على بلانش أن
تذهب فإن البديل لا يمكن أن يكون أبداً ستانلى كوالسكى !

وبعد ذلك بعام واحد قدم وليامز مسرحيته الثالثة **صيف ودخان** ،
ولكنها لم تلق نجاحاً يذكر إلى أن أعيد عرضها على مسرح خارج برودواى
فيما بعد (١٩٥١) لتحقق نجاحاً أثار الدهشة وخاصة أن المؤلف لم يدخل
عليها أى تعديلات ! وفيها يعالج المؤلف الكبت الجنسى الذى يتجسد فى
البطلة « آلما » ، وهى تيمة تبدأ فى إثارة ضجر النقاد بشكل واضح بعد

أن تكررت فى أعمال وليامز وخاصة فى **عربة اسمها اللذة** ، ثم تثير ضجة أكبر عندما يعود لها المؤلف فيما بعد كتيمة رئيسية فى كوميدياه **وشم الوردة** (١٩٥١) .

وفى قِطة **فوق سطح من الصفيح الساخن** (١٩٥٥) يعود وليامز مرة أخرى إلى تيميته المفضلة وهى الماضى الذى تمثله شخصية الابن الذى ينفر من زوجته . والقطة هنا هى الزوجة والسطح الساخن هو الزوج الذى يريد لزوجته أن تقفز من فوق السطح الساخن لتجد لنفسها ببساطة رجلا آخر . والواقع أن المسرحية كلها تحاول أن تعالج مشكلة لم يستطع المؤلف أن يعالجها بصراحة : فالحلقة المفقودة التى يظل الجميع يشيرون إليها من بعيد فقط هى الشذوذ الجنسى ، وهذا هو ما يفعله الأب والزوجة والابن نفسه : إن الجميع كانوا يشكون فى وجود علاقة شاذة بين الزوج وصديق دراسته ؛ وحينما يريد الصديق أن يثبت عدم صحة ذلك عمليًّا بمضاجعته للزوجة يفشل فى ذلك ، وهذا أمر طبيعى ، لأنه لم يكن ليثبت رجولته وهو يدرك أنه محل اختبار ! وحينما يفشل فى هذا الاختبار يتوهم أنه فعلاً شاذ فيقتل نفسه ! وهذا مالا يريد الزوج أن يغفره لزوجته وما يدفعه إلى النفور منها ، لكن المسرحية لا تقدم هذه التيمة بهذا الوضوح ؛ فالمؤلف يكتفى بالإشارة فى موضع ما ، ثم الهرب بسرعة ليعود إلى الإشارة مرة أخرى وهكذا .

وإذا كانت المسرحية تتناول تيمة بهذا الشكل فإن المؤلف يلجأ فى

تجسيدها إلى الأسلوب غير المباشر ؛ لهذا يتسم حوارها بالإطالة والاعتماد على السرد الطويل أحياناً ، وهما حقيقتان غريبتان على وليامز ككاتب مسرحى ، وإن كانت المسرحية كلها تتسم بنضج القالب الدرامى بصورة ملحوظة .

وفى عام ١٩٥٨ يعيد وليامز كتابة **معركة الملائكة لتقدم بعنوان هبوط أورفيوس** ، وفيها يعود إلى تيمته المفضلة من جديد ، فيصور كيف تحطم قوى المادية الحديثة قوى الجمال . والواقع أن التركيز هنا على الحاضر وقسوته على الغرباء ، بعكس ما حدث فى **المجموعة الزجاجية وعربة** حيث كان التركيز على الماضى .

وبطل المسرحية ، « فال زافيير » شاب وسيم من الجنوب ، ينتقل من مدينة إلى مدينة حاملاً قيثارته فى يده بحثاً عن إجابات لأسئلة لم يجد لها إجابات حتى الآن ! لقد جرب كل شىء دون جدوى ! وهناك أيضاً « ليدى » التى تعيش مع زوج قاسٍ يموت ببطء من مرض خبيث ، ثم « كارول كاترير » ، الفتاة التى تنحدر من أرستقراطية متآكلة تماماً مثل بلانش وقد وصلت كارول فى محاولتها العثور على إجابات واضحة إلى مرحلة التمرد والميول الاستعراضية . وقبل وصول فال تكون ليدى قد استسلمت لهذا النوع الغريب من الموت وخاصة بعد أن هجرها حبيبها « دافيد » شقيق كارول ، ليتزوج فتاة غنية ، وبعد أن أجهضت نفسها بسبب ذلك وأصبحت جدباء كشجرة التين الجافة الواقفة وسط الحديقة

المهجورة ! والواقع أن فكرة الموت والكبت الجنسى هما الصفتان الغالبتان على هذا المجتمع الصغير الذى تتحكم فيه مجموعة متعصبة من المجْدِبين جنسيًّا أمثال « تالبوت » زوج ليدى والشريف .

وتتضح أهمية هذه التيمة إذا وضعنا فى الاعتبار أن الجنس يعادل الحياة فى عالم وليامز ، لهذا حينما يصل فال القادر على بث الحياة فى القرية الميتة لا يتردد الطرف الآخر العاجز جنسيًّا عن تحطيمه عندما يشكون فى علاقته بزوجاتهم : بمعنى أن انتقامهم هنا تحت ستار التعصب والتطهر والنقاء – إنما هو فى الواقع غيرة جنسية .

والمهم أنه بوصول فال ينتهى موت ليدى تالبوت وتعود إليها الحياة عن طريق الإشباع ! وحينما تتأكد شكوك زوجها العاجز يواجهها باعتراف متأخر بأنه هو الذى أحرق والدها وبستانه منذ سنوات ! وتتحداه ليدى ، وتقرر أن تبقى فى البلدة لتعيد فتح الكازينو والبستان ، لكن الزوج مازال قادراً على الإمساك ببندقية ، فيطلق عليها الرصاص ، ويتهم فال بذلك ليسارع الشريف بإطلاق كلابه المتوحشة وراءه ليموت محترقاً من النار التى تدفعه إليها خراطيم المياه ! وهكذا تنتهى حياة فال وليدى على أيدى قوى الحقد والكراهية لمجرد أنهما حاولا أن يعطيا حياتهما معنى .

وفى **طائر الشباب الجميل** يتناول وليامز تيمة مركبة يفشل فى تحقيق

الوحدة بين خيوطها : فهناك التيمة الرئيسية التى تجمع بين « تشانس وين » و « ألكسندرا ديلاجو » وتيمة التعصب والنفاق فى الجنوب الأمريكى ممثلة فى « بوس فنلى » وأتباعه .

تبدأ المسرحية بتقديم « تشانس وين » و « ألكسندرا » التى تدمن المخدرات هربا من فشلها . لقد حاولت العودة إلى الشاشة بعد سنوات من التوقف وبعد أن تركت الأيام على وجهها بصمات تفضحها لقطات الكاميرا المقربة . وبعد أن شاهدت إحدى هذه اللقطات اندفعت هاربة من دار العرض مع أول رجل قابلته وهو تشانس ، وهى هنا فى هذا الفندق المتواضع فى سانت كلاود بعد أن تيقنت فشل عودتها ؛ لأنها تدرك الآن أنه لا يمكن العودة إلى الشباب . وتشانس هو الآخر له عودة أو محاولة عودة . لقد قاد الممثلة الكبيرة إلى هذه المدينة بالذات ؛ لأنه هو الآخر يريد العودة إلى الوراء ، إلى أيام الصبا والحب حينما كان يحب فتاة بريئة هى « هيفنلى فنلى » التى تركها من قبل بحثاً عن النجاح الزائف والذى قاده فى النهاية إلى مجرد بيع نفسه للعجائز من النساء مقابل المال ! إن محاولة عودته هنا لا تخالف عودة ألكسندرا ؛ لأنه أيضاً يحاول العودة إلى شبابه وفشل عودتها يحدد من الناحية الدرامية مصير عودة تشانس التى لابد أن تفشل هى الأخرى ؛ لأنها محاولة المستحيل .

ثم يقدم لنا المؤلف تيمته الأخرى ممثلة فى « بوس فنلس » الرجل المتعصب الذى يتحدث عن طهارة المرأة البيضاء وضرورة حمايتها من

الدنس فى الوقت الذى يعرف فيه الجميع أن ابنته التى يصمم على ارتدائها لثوب ناصع البياض - قد تعرضت لعملية إجهاض - وأنها أبعد الناس عن الطهر الذى يتحدث الزعيم المتعصب عن ضرورة الحفاظ عليه !

ثم تكتشف ألكسندرا أن عودتها كانت ناجحة وأن فيلمها الأخير حقق نجاحاً ساحقًا ، ولكنها لا تخدع نفسها ، فنجاح عودتها ليس عودة إلى الشباب قط ، لكنها نجحت فى العودة إلى تملك شىء آخر عوضها عن ذهاب الشباب وهو الموهبة . أما تشانس الذى لا يملك سوى الشباب الذى ولى فلا يمكن أن يحقق أى نجاح ، ويبقى فى نهاية المسرحية ينتظر عقابه ، وهو الخصى ، على أيدى عصابة بوس فنلى .

لقد كتب وليامز عدداً آخر من المسرحيات الهامة مثل **فجأة فى الصيف الماضى** (١٩٥٧) **وليلة الإجوانا** (١٩٦١) وكوميديا ثانية بعنوان **فترة التأقلم** (١٩٦٠) ، ثم عاد إلى بعض قصصه القصيرة التى نشرها فى بداية حياته الفنية ليحولها إلى مسرحيات ، ومنها **قطار اللبن لم يعد يتوقف هنا** (١٩٦٣) .

بعد هذا عاد إلى الكتابة من جديد ليقدم مسرحية غريبة هى **مسرحية من شخصيتين** (١٩٦٧) التى يقترب فيها من أسلوب بيرانديللو ثم **مملكة الأرض** (١٩٦٨) ، وأخيراً **فى بار فندق طوكيو** .

صحيح أن بعض تيمات هذه الأعمال تتباين بشكل كبير وتتفاوت فى

اهتماماتها ، ولكنها جميعاً تمثل عالم وليامز الأساسى الذى يقدم لنا أنماطاً معينة من البشر : المرأة الجنوبية الهشة مثل بلانش ديبوا ، والمرأة التى تحكمها الشهوة المحض مثل ألكسندرا ديلاجو ، وسيرافينا (**ليلة الإجوانا**) . والرجل الوسيم القوى مثل ستانلى ، والآخر الذى تحول إلى التصوف بعد حياة صاخبة مثل فال ، والحالم مثل توم وتجفيلد ، وهذه الشخصيات جميعاً تكون عالم وليامز الذى حار أن يسبر أغواره . !

أرثر ميللر :

ولكن وليامز لم يكن طوال هذه الفترة فى الساحة بمفردة ، فقد لمع أيضاً مع انتهاء الحرب العالمية الثانية مؤلف آخر لا يقل أهمية عن وليامز فى تاريخ المسرح الأمريكى الحديث ونعنى به أرثر ميللر :

بدأ ميللر حياته الفنية فى عام ١٩٤٧ حينما قدمت أولى مسرحياته ، **كلهم أبنائى** لتتتابع بعدها بقية أعماله بالسرعة التى تتابعت بها مسرحيات وليامز ، إلى الحد الذى يرتبط فيه تاريخ المسرح الأمريكى الحديث واسماهما معا :

فى عام ١٩٤٩ قدمت رائعته التى تعتبر من أفضل مسرحيات القرن العشرين ، وهى **موت بائع متجول** ، ثم تبعتها **البوتقة** (١٩٥٣) ، **ومشهد من الجسر** (١٩٥٥) ، وبعد فترة صمت طويلة عاد ميللر ليقدم لنا **بعد الخريف** (١٩٦٤) التى ترجمت فى مصر خطأ إلى **بعد السقوط** ،

ثم حدث فى **فيشى** فى العام نفسه ، وأخيراً **الثمن** ١٩٦٨ .

وإذا كان ميللر قد عاصر وليامز وارتبط اسمه واسم صنوه فى تاريخ المسرح الأمريكى فإنه يتبع مدرسة فنية مختلفة تماماً عن مدرسة وليامز ، وهى مدرسة تهتم بالمضمون الفكرى بصورة أكثر مباشرة دون أن تخل بمقتضيات الشكل الفنى الجيد : فالمؤلف كما صرح هو نفسه — يرى أن مهمة الفنان هى البحث عن الحقيقة التى يختنق الإنسان بدونها ؛ لهذا نجد أن اهتمامه الأساسى ككاتب مسرحى هو تصوير تأثير تشويه الحقيقة أو تزييفها عن طريق الكذب أو الأوهام ، أو المفاهيم المسبقة الخاطئة ، وهو تأثير مأسوى دائماً :

فى **البوتقة** مثلاً نرى ميللر فى تصويره لمجتمع « سالم » فى أواخر القرن السابع عشر حينما اجتاحته هستيريا الساحرات ومطاردتهن — يصور أيضاً الهستيريا التى اجتاحت الولايات المتحدة أيام المكارثية وما يحدث للإنسان حينما يسلم ضميره لإنسان آخر ، سواء كان ذلك الإنسان فرداً أو دولة . وفى هذه الهستيريا توطأ الحقيقة بالأقدام فى خضم الفوضى والاضطراب الناتج عن الاتهامات الباطلة التى تبعد عن الحقيقة .

وفى (**موت بائع متجول**) نجد أن مأساة « ويلى لومان » تنبع أساساً من فشله فى مواجهة الحقيقة ، حقيقة ابنه « بيف » ، فالأب يفضل أن يعيش مع وهم أن ابنه الأكبر شاب غير عادى فى الوقت الذى يكون فيه هذا الابن أقل من العادى . البطل هنا إذن يعيش بمفهوم مشوه عن الحقيقة ،

والشيء نفسه فى مشهد من الجسر حيث نرى « أدى كاربونى » وهو يرفض الموافقة على زواج ابنة أخيه « كاثرين » من « رودلفو » بحجة أنها مازالت صغيرة ، وأن رودلفو شاذ جنسياً فى الوقت الذى تكون فيه الحقيقة أن « أدى » يحب ابنة أخيه ! وفشله فى مواجهة تلك الحقيقة يؤدى فى النهاية إلى تحطيمه .

وميللر فى هذا ، سواء فى تلك المسرحية المبكرة ، أو فى مسرحياته المتأخرة مثل (**بعد الخريف ، وحدث فى فيشى والثمن** يظهر تأثرا واضحاً بالكاتب النرويجى هنريك إبسن الذى سبق أن أعد واحدة من مسرحياته وهى (**عدو الشعب**) إنه يتفق مع إبسن فى أن : .

١ – العمل المسرحى يجب أن يمثل جزءاً من الحياة ، ولا يكون مجرد وسيلة للترفيه .

٢ – أن الماضى والحاضر فى العمل الدرامى يرتبط بعضهما وبعض ولا يمكن الفصل بينهما ، وهى علاقة لابد أن يؤكدها العمل الفنى .

وإلى جانب التيمة الرئيسية فى عالم ميللر ، وهى البحث عن الحقيقة واتباع صوت الضمير الذى يعتمد عليه كيان الإنسان كله – فإنه يؤكد أيضاً مسئولية الفرد تجاه البشر ، ومشكلة العلاقة بين الآباء والأبناء ، ثم الخطورة المأسوية للمبالغة فى قياس النجاح فى المجتمع الأمريكى بالمقاييس المادية والمالية ، وهى تيمات تؤكدها أولى مسرحياته ، **كلهم أبنائى** ، حيث يتيقن الأب . « جوكيلر » فى نهاية المسرحية بشاعة جشعه

والنتائج السيئة التى ترتبت عليه له ولابنه ولبقية الطيارين فى الجيش الأمريكى . لقد دفعه الجشع إلى خداع البشرية متجاهلاً القيم الأخلاقية ومحاولاً التهرب من مسئوليته . وتجىء النهاية القاسية لتفتح عينيه على بشاعة ما ارتكبت يداه .

وحتى فى (**موت بائع متجول**) فإن ميللر يتناول العلاقة بين الأب والابن ، والحب والتسامح الذى يربط بينهما .

لقد أصبحت مسرحيات ميللر المبكرة من الأعمال الكلاسيكية فى المسرح الحديث ، بحيث يصعب أن تجد إنساناً يهتم بالمسرح دون أن يكون قد قرأ أو شاهد هذه المسرحيات ؛ لهذا سأكتفى هنا بالإشارة إلى مسرحياته الأخيرة ، وهى (**بعد الخريف ، وحدث فى فيشى والثمن**) :

فى (**بعد الخريف**) (١٩٦٤) يقدم لنا ميللر بطله « كونتين » وهو يستعرض حياته حتى سن الأربعين وكأنها شريط سينمائى ، وفى استعراضه هذا يثير كونتين أكثر من تساؤل عن معنى الذنب والمسئولية والحب والوجود : فنراه منذ البداية يقص علينا ويعيش معنا مراحل مختلفة من حياته ، مراحل تظهر لنا فى لقطات سريعة لا يربطها سوى سياق اللاوعى : هناك مثلاً فشله مع المرأة ، وخاصة مع زوجته الثانية « ماجى » (التى تعتمد شخصيتها على شخصية مارلين مونرو ، زوجة ميللر الثانية ، والتى انتحرت قبل عرض المسرحية بعامين) ، ثم فشله مع أمه التى تسىء معاملة والده ، ثم تكذب على كونتين الطفل بخصوص ذلك ، وهناك

زوجته الأولى التى تصر على تأكيد نزعتها الاستقلالية ، ثم الشابة الألمانية ، عالمة الآثار التى جاءت إلى موقع معسكر التعذيب النازى السابق - وهو فى خلفية المشهد منذ البداية - لأنها ترى أن كل من نجا من المذابح النازية فقد براءته إلى الأبد .

أما الرجال الذين ترتبط بهم حياة البطل فهم والده وأخوه وأصدقاؤه الذين يحيط بهم أعضاء لجنة الكونجرس مطالبين إياهم بالاعتراف والوشاية بزملائهم . وينتحر أحد أصدقائه الذى يشعر بثقل العون الذى يطلبه من كونتين . ويسأل البطل : « ومن الذى لا يود أن ينجو من هذا المكان بمفرده ؟ » وهكذا يربط المؤلف بين اتهامات لجان الكونجرس وبين عذاب معسكرات التعذيب النازية .

وتدور معظم أحداث الفصل الثانى حول « ماجى » ، الزوجة الثانية التى تعتبر تجسيداً حياً للجنس والحب . وتحاول ماجى أن تذيب شخصيتها فى شخصية زوجها ، ولكن يصدمها انغلاقه وعزوفه ، فتحمل له من الكراهية والنفور ما حملته له الزوجة الأولى بدافع مختلف ، وهو تأكيد ذاتها . وحينما تصاب ماجى بانهيار عصبى يقول لها كونتين : « افعلى أصعب شىء فى الوجود ، واجهى حقدك ثم عيشى » . وحينما تفشل الزوجة فى إقناعها بتحمل مسئولية حياتها ، أو إقناع نفسها بتحملها تتناول عدداً من الأقراص المنومة لتموت منتحرة ، ويتمتم كونتين : « فى داخلى شىء يجعلنى أحب هذا العالم من جديد ! إذ إن الإنسان بعد

الخريف يرى الأشياء على حقيقتها ، إن الرغبة فى القتل لا تموت أبداً ، ببعض الشجاعة يستطيع الإنسان مواجهة هذه الرغبة والتغلب عليها ببعض الحب . ويودع كونتين شخصياته ، ويتأبط ذراع خطيبته ثم يغلف الظلام المسرح .

إن ميللر هنا يعود إلى تكنيك (**موت بائع متجول**) حيث يعتمد مسرحه على التعبيرية بشكل مباشر ؛ فهناك النقلات السريعة فى المكان والزمان ؛ لأن البطل يفتح الباب على مصراعيه أمام ذكرياته الأليمة التى يلونها الإحساس بالذنب مما يؤدى إلى عدم قدرته على التمييز ين الحقيقة والوهم ، وإلى اختلاط القيم ، هذا الاختلاط الذى يرده ميللر إلى طبيعة المجتمع الأمريكى نفسه .

أما (**حدث فى فيشى**) (١٩٦٤) فهى فى الواقع مسرحية من فصل واحد طويل ، وتدور أحداثها أيضاً حول الإحساس بالذنب والمسئولية فى مواجهة الإرهاب النازى ، وفيها يقدم لنا ميللر مجموعة من الشخصيات وصبيا صغيراً ، وجميعهم ينتظرون دورهم فى التحقيق بتهمة أنهم يهود ، ويزداد رعب كل واحد منهم حينما يتأكد الجميع أنهم هالكون لا محالة ، ويقدم لنا المؤلف شخصيتين تجيئان كتعليق حى على ما يجرى : أحدهما نبيل نمساوى كل تهمته أنه يرفض النازية كحركة سوقية ، وتجمع الشواهد كلها على أنه سيخلى سبيله ؛ والشخصية الأخرى طبيب يهودى ينتظر هو الآخر دوره فى الاستجواب ودوره فى الموت الأكيد ! وإلى أن يجىء دور

هاتين الشخصيتين يشتركان فى جدل حول الذنب والمسئولية .

إن الطبيب اليهودى ينجح فى إقناع النبيل النمساوى بأنه أيضاً ، مثله مثل النازين الحقيقيين ، له يهوديه الذى يكرهه ، وأن طريقه الوحيد للخلاص هو الاعتراف باشتراكه فى الجريمة التى تحدث أمامه . . . فى الاعتراف بمسئوليته كإنسان . وحينما يعترف النبيل بدوره فى الجريمة ويعترف بذنبه يقول له الطبيب : « إننى لا أريد ذنبك ، بل مسئوليتك » ويجىء دور النبيل ، ويختفى فى قاعة التحقيق المغلقة ، ثم يخرج بعد فترة حاملاً صك الإفراج من المعسكر . واعترافاً بمسئوليته كإنسان يعطى النبيل الطبيب اليهودى تصريح الإفراج الذى يمكنه من الهروب من الموت ليبقى هو ليواجه الموت بدلاً منه !

ويستمر ميللر مع تيمته المفضلة عن الذنب والمسئولية مرة ثالثة فى (**الثمن**) (١٩٦٨) ، وهى مسرحية من فصلين وأربعة أشخاص ، حيث يقدم لنا أسرة صغيرة تدفع ثمن الذنوب الحالية والماضية ، ذنوب الفرد وذنوب المجتمع .

تبدأ المسرحية بمشهد لبيت قديم فى حى مانهاتن . لقد اتخذت بلدية المدينة قراراً بإزالة المبنى . ويصل « فيكتور فرانز » ضابط البوليس الذى يقترب من سن التقاعد انتظاراً لوصول تاجر مسن لشراء الأثاث القديم ، وبعد أن يعبث ببعض القطع ويجول داخل الغرفة تصل أيضاً زوجته ، ويتحدث الاثنان عن اقتراب تقاعد فيكتور وعن حياته التى كانت فاشلة

حتى الآن : لقد ترك دراسته الجامعية ليعول والده رجل الأعمال الذى حطمته الأزمة الاقتصادية الشهيرة . أما شقيقه « وولتر » فقد كان يسهم ببضعة دولارات شهرياً حتى بعد أن أصبح جراحاً كبيراً ، ثم انقطعت أخبار الشقيق الجراح منذ ستة عشر عاماً ، ونفهم أن فيكتور يبحث عنه ليتفقا على كيفية اقتسام ما تركه والدهما ، ثم يدخل صاحب محل رهون مسن يسبقه سعاله ، ويعرض التاجر ثمناً يقبله فيكتور دون صعوبة . ثم فجأة يدخل شاب أنيق المظهر ، هو وولتر ، الشقيق الغائب .

وفى الفصل الثانى يبدأ جدل عنيف ين الشقيقين يكشف عن إحساسهما بالذنب ، وعن فشلهما وزيف أوهامهما . إن فيكتور يتهم أخاه بالهرب من المسئولية ، لكن الأخ – الذى نكتشف أنه سبق أن عانى من انهيار عصبى ، وأنه منفصل عن زوجته منذ فترة – يجيب بأنه لم يكن فى بيت العائلة شيء يخونه ! ثم يمضى ليكشف لفكتور عن زيف كل الأوهام التى عاشها حتى الآن ، بما فى ذلك تضحيته الكبرى : لقد خدعه الأب لأنه كان ينفق على نفسه من مبلغ كبير من المال خبأه بعيداً عن كل إنسان : أى أن تضحية الابن بمستقبله كانت بدون معنى ! وينهى وولتر حديثه مقترحاً على أخيه أن يواجه الإثنان الواقع ، وهو أنهما نشأ فى بيت خلا من الحب ! لكن أقسى ما فى حياتهما – على حد قوله – أنه لم يكن لبيتهما وجود أصلاً ، لكن زيف أوهام فيكتور عن التضحية لا يقلل من زيف حياة وولتر الذى قضى حياته أيضاً يبحث عن نجاح زائف .

وتنتهى المسرحية بعد أن يكتشف الجميع – فكتور وزوجته ، وولتر والتاجر المسن – أنهم جميعاً دفعوا الثمن ، ثمن الحياة الأسرية الخالية من الحب ، ثمن المجتمع المادى الحديث الذى يعيشون فيه .

وهكذا نرى أن هذه المسرحيات الثلاث برغم تركيزها على تيمة واحدة تقريباً – لا تبتعد بنا كثيراً عن عالم ميللر الفنان والمفكر ، فهى تيمة ترددت فى كل أعماله السابقة ، بما فى ذلك رائعته (**موت بائع متجول**) .

إدوارد إلبى :

لقد تربع كل من تنيسى وليامز ، وأرثر ميللر على عرش المسرح الأمريكى لفترة تقرب من خمسة عشر عاماً يكمل بعضهما بعضاً ويستحوذان على كل الاهتمام تقريباً ، إلى أن يظهر الكاتب الشاب الجديد وهو «إدوارد إلبى» الذى بدأ حياته الفنية ككاتب عبثى ، ثم سرعان ما يتحول إلى كاتب تعبيرى من الطراز الأول .

والملاحظ هنا أن مسرحيات إلبى العبثية ، وهى التى تمثل الفترة المبكرة من حياته الفنية – لم تحقق له شهرة تذكر ولم تسترع أنظار النقاد كثيراً إلى قدراته كمؤلف درامى . وحينما بدأ يتحول إلى التعبيرية تحول التيار كله لمصلحته ليصبح كاتب أمريكا المفضل فى الستينيّات .

بدأ إلبى حياته الفنية بمسرحية من فصل واحد ، هى (**قصة حديقة الحيوان**) التى كتبها عام ١٩٥٩ بعد أن تعهدت له مجموعة من أصدقائه

المتحمسين بتقديمها فى برلين ، وهو ما حدث فعلاً فيما بعد ، حيث حققت نجاحاً كبيراً عوضه عن الإحساس بالإحباط لإحجام المخرجين والمنتجين الأمريكيين عن تقديمها فى نيويورك بسبب غرابة تكنيكها وجرأته ! إنها قصة الجدب التى يعيشها الإنسان الغربى الحديث « جيرى » وفشله فى الانتماء أو الالتزام وعدم قدرته على كسر حاجز ذاته . هذه التيمة الرئيسية يصورها إلبى فى شخصية البطل العائد لتوه من حديقة الحيوان قاصداً متنزهاً عاماً ليجد مواطناً عادياً « بيتر » جالساً فوق أحد المقاعد يقرأ كتاباً ، مثل أى مواطن أمريكى يعتقد فى اكتفائه الذاتى وعدم احتياجه إلى أى شىء خارج ذاته .

ويبدأ البطل محاولات مستميتة للاتصال ليخرج المواطن العادى من قوقعته فيقص عليه أولاً قصته مع كلب صاحبة البيت الذى يقطن فيه ، ثم يبدأ سلسلة من الاستفزازات يقرنها بالضرب طالباً من الرجل أن يقاتل ، من أجل أى شىء : « قاتل « أيها الوغد التعس ! قاتل من أجل مقعدك ! قاتل من أجل ببغاواتك ! قاتل من أجل قططك ! قاتل من أجل ابنتيك ! قاتل من أجل زوجتك ! قاتل من أجل رجولتك ! قاتل أيها الكائن النباتى الهزيل » . ثم يبصق جيرى فى وجه بيتر صائحاً : « إنك لاشىء ؛ حتى لم تجعل زوجتك حاملاً فى طفل ذكر » وينهى البطل هذا الموقف بأن يخرج سكيناً يقذف بها إلى الرجل ، وبمجرد أن يلتقطها الآخر يندفع البطل ضد نصل السكين المشروع ، ويموت بعد أن يطلب

من الرجل أن يهرب ، وهذا ما يفعله . وقبل أن يلفظ أنفاسه الأخيرة يتمتم فى احتقار شديد « يا إلهى . . » . لقد فشل تماماً فى كسر حاجز الذات عند الرجل !

وبعد نجاح عرض مسرحيته الأولى فى برلين قدم إلبى مسرحيته الثانية (**موت بيتى سميث**) وهى مسرحية من فصل واحد أيضاً قدمت هى الأخرى بنجاح فى برلين عام ١٩٥٩ . ، وقد اعتمد إلبى فى مسرحيته على قصة حقيقية لمطربة شعبية زنجية رفضت سلطات أحد المستشفيات البيضاء عام ١٩٣٧ إدخالها فى المستشفى ، وتركتها تنزف حتى الموت . وبرغم أن البطلة لا تظهر على خشبة المسرح أبدا فإن مأساتها تطغى على مشاهد المسرحية الثمانية لتؤكد موت جميع المثل والعلاقات الإنسانية بين البشر ! ويحاول أحد زملائها يائساً أن يجلب لها العون دون جدوى إلى أن يصيح أحد الممرضين البيض الذى يعيش هو الآخر قصة حبٍ مأسوية مع فتاة قتلت فيها مثل الجنوب جميع مظاهر الحياة ، يصيح بأعلى صوته فى آخر المسرحية :

« أريد أن أخرج من هنا ! » .

وفى العام التالى أعاد إلبى كتابة إحدى مسرحياته القصيرة المبكرة ليقدمها بعنوانها الحالى (**الحلم الأمريكى**) ، التى تظهر تأثر إلبى الواضح والمباشر أحياناً بيوجين يونسكو فى هذه المرحلة المبكرة من حياته الفنية ، سواء فى التكنيك أو فى التيمات الغالبة : فالجدة هنا ، تماماً مثل جيرى فى

(**حديقة الحيوان**) ، تنفذ موتها بنفسها حينما تخرج بصحبة الحالم الأمريكى ، وهو ذلك الشاب القوى الذى أصبح غير قادر على أية استجابة عاطفية ، ليقودها فى عربة اليد التى ظلوا يهدونها بها طوال المسرحية . وهى بهذا إنما تثبت عبث المدنية الحديثة ، مدنية الابنة أو الأم فى المسرحية ، « التى تعاملها كطفلة ، هذه المدنية الحديثة فى الواقع « تحصى » كل شىء فالزوج فقد إرادته أمام زوجته ، أو المدنية الحديثة بمعنى أدق – ليتساوى فى هذا مع « بمبل » الطفل الذى تبناه هو وزوجته ، والذى تمارس معه الام عملية الخصى المستمرة طوال المسرحية ، فحينما وجدت أنه لا ينظر إلا إلى أبيه فقأت له عينيه ، وحينما سب أمه قطعت له لسانه ، وحينما بدأ يبدى اهتماماً بعضو التذكير عنده قطعوه له مع يديه الاثنتين !

لكن أهمية إلبى الحقيقية فى تاريخ المسرح الأمريكى المعاصر تبدأ بأول مسرحية طويلة له ، وهى (**من يخاف فرجينيا وولف**) التى قدمت فى نيويورك عام ١٩٦٢ . ولا أدل على ضخامة الضجة التى أثارتها هذه المسرحية من أن قاضيين فى لجنة بولتيزر استقالا بعد أن اتخذت اللجنة قرارا بعدم منحها الجائزة لذلك العام بسبب جرأة اللغة التى يستخدمها الكاتب ، وعلى كل حال فقد كانت تلك هى الجائزة الفريدة تقريبا التى لم تحصل عليها المسرحية ، بعد أن اجتاحت جميع الجوائز الأمريكية الأخرى .

وقد جاءت المسرحية ممثلة لاتجاه جديد عند إلبى : ففيها يبتعد المؤلف عن العبثية التى ميزت مسرحياته القصيرة السابقة ، ويتجه إلى نوع من المزج بين الواقعية والتعبيرية .

وتعتبر (**فرجينيا وولف**) مباراة أومجموعة مباريات كلامية حامية ، وليس معنى هذا أن المسرحية بلاحدث ، فعن طريق تلك المجموعة الفريدة من المباريات الكلامية يقدم لنا المؤلف تشريحا جديدا للعلاقة الزوجية فى الحضارة الغربية الحديثة . إننا نرى الزوج « جورج » والزوجة « مارثا » يعودان إلى منزلهما بعد سهرة طويلة مع بعض الأساتذة من زملاء جورج فى الجامعة ونعرف أن مارثا قد دعت أستاذا شابا « نُك » وزوجته « هنى » للحضور الليلة عملا بنصيحة والدها مدير الجامعة . ثم تبدأ المسرحية وتبدأ المباراة .

والواقع أن إلبى يطلق على الفصل الأول اسم « مرح ومباريات » . ومع بداية أول مبارزة كلامية بينهما يحذرها الزوج بصراحة – وقبل وصول الضيفين – ألاتتعرض لذكر ابنهما ويصل الأستاذ الشاب وزوجته الشبيهة بالبلهاء ، وتكتشف منذ البداية أن «نُك» امتداد للحكم الأمريكى ، فهوشاب عديم اللون مجرد من الإحساس ، وفوق هذا وذاك ضعيف الشخصية ، لأن المرأة كما سبق أن أشرنا ، تسيطر على عالم إلبى إلى حد إلغاء دور الرجل تقريبا . وتستمر المبارزات بين الزوج وزوجته وبين الضيف ومضيفه أحيانا أخرى وكلما تطورت المبارزة ولعبت الخمر

بالرءوس أصبحت كلمات جورج أكثر صراحة وإباحية ، مما يدفع « هنى » إلى الغثيان . وفى هذا الفصل يدرك جورج أن زوجته مارثا قد خرقت أول قواعد اللعبة بذكرها لابنها أمام « هنى » الغريبة .

وفى الفصل الثانى نتعرف على « نُك » و « هنى » عن قرب ، إذ يعترف الأستاذ الشاب أنه تزوج الفتاة طمعا فى ثروتها التى تركها أبوها القسيس . وندرك أيضا أن « هنى » لاتريد الإنجاب لأنها تخشاه . وفى لحظة غثيان من جانب « هنى » تحاول « مارثا » غواية « نُك » عملا بنصيحة سابقة من زوجها للشاب . وحينما يتعانقان أمام الزوج ثم يختفيان فى حجرة النوم بعد ذلك بقليل – يعلن جورج أمام « هنى » ان ابنه قد مات لتوه فى حادث سيارة .

وحينما تعود مارثا إلى خشبة المسرح فى بداية الفصل الثالث تعبر عن عدم رضاها عن رجولة « نُك » وأنه عاجز كبقية الرجال باستثناء زوجها جورج . ويعود جورج من الخارج حاملا بعض الأزهار ليعلن لزوجته أنه تلقى برقية تعلن نبأ موت ابنهما ذى الواحد وعشرين عاما . وتصيح الزوجة محتجة لن أتركك تقرر هذه الأمور لكن الزوج يرد قائلا : إن لدى الحق فى قتل ابننا لأنك خرجت على القاعدة وذكرته عندئذ يفهم « نُك » حقيقة مايجرى : أن الابن المزعوم لاوجود له ، وأنه من ابتكار الزوج والزوجة مجرد وهم ابتدعاه معا . وبعد أن ينصرف الضيوف ويصبح الزوجان وحدهما يردد الزوج مقاطع الأغنية التى ترددت من قبل أكثر من

مرة : « من يخاف فرجينيا وولف ؟ » فترد عليه الزوجة فى أسى : « أنا . . أنا . . ياجورج » .

وبنهاية المسرحية يتضح لنا نوع الحب الغريب الذى يربط بين الزوجين فبرغم تنافرهما الظاهر ، والذى يبدو فى تلك المبارزات الكلامية التى تصل إلى حد الإيلام طوال الوقت ، فإننا نكتشف فى الواقع أن حبهما يتغذى ويستمر على هذه المبارزات وعلى الوهم ، على الابن الوهمى الذى اختلقا وجوده . ولأنه وهم محض فلابد أن يظل حبيس إدراكهما فقط ، أما إذا خرج إلى العالم ، أى إذا ذكره أحد الطرفين فلابد أن يقتل . وهذا مايفعله جورج فى الوقت المناسب ، فهو يدرك – من خبرته الطويلة مع الموت الذى يشكل إحساسا حاضراً طوال الوقت بالنسبة لجورج مما يؤثر فى اختيار أقاصيصه وفكاهاته – يدرك أن الأكاذيب لابد أن « تقتل قبل أن تقتل » . وقد وصلت الأكذوبة . إلى حد الخطورة حينما تحدثت « مارثا » عن ابنها للضيفة . فى هذه اللحظة قرر جورج بينه وبين نفسه أن يقتل الأكذوبة وهذا مايفعله فى نهاية المسرحية ليقف الزوجان معا فى مواجهة الحقيقة . ويصور إلبى بشاعة الحقيقة وقيمة الوهم فى كلمات الزوجة الخائفة ، بعد أن تجردت من الوهم « أنا . . أنا . . ياجورج » .

وفى مسرحيته الطويلة الثانية **أليس الصغيرة** يتناول إلبى إحدى تيمات أونيل المفضلة وهى العلاقة بين الله والإنسان بكل مافيها من غموض . والواقع أن إلبى لم يتأثر فى مسرحيته الجديدة بأونيل فقط ، إذ يرى واحد

من أبرز نقاد أمريكا وهو روبرت برونشتين أن المسرحية كلها تجىء مجموعة من الأصداء لعدد كبير من الكتّاب الذين تأثر بهم إلبى ، فالتيمة الرئيسية التى تعتمد على استخدام الطقوس الدينية كشكل مسرحى . مأخوذة من « جينيه » ومسرحيته الشهيرة **البلكونة** والمرأة الثرية التى تهب للكنيسة مبلغا ضخماً من المال مقابل حياة إنسان مأخوذة من **زيارة** « دورنمات » أما الوحدة بين المقدس والملوث ، ومعاناة المسيح الحديث فى عصرنا ، فمأخوذة من **مسرحية الحلم** لسترندبرج ثم إنه يأخذ الكثير من مسرحية إليوت **حفلة الكوكتيل** .

تبدأ المسرحية بهبة مالية ضخمة تقدمها « أليس » للكنيسة (مائة مليون دولار كل عام لمدة عشرين عاما قادمة) لقد حضر محامى السيدة الثرية يعرض الهبة على الكاردينال ، وفى لقاء الاثنين يتذكران أيام الدراسة ثم يبدأان عملية تعرية قاسية : فالمحامى يذكر صديقه القديم الكاردينال كيف يحيط الشك بمولده وكيف كانت أمه تبيع الهوى ، والكاردينال بدوره يذكر المحامى كيف كان الطلبة ينادونه بالاستغلالى القذر . وعملية التعرية هذه ، والتى تبدو غير هامة فى البداية تكتسب أهميتها فيما بعد . حينما نكتشف أن شخصيتين فقط هما « أليس » و« جوليان » : تحملان أسماء ، أما الآخرون وهم الكاردينال والمحامى وبتلر فهم يحملون أسماء وظائفهم ، وما يريد إلبى قوله هنا هو أننا نولد أحرارا ثم نلبس أردية تفرضها علينا أدوارنا فى المجتمع . المهم أن الشرط

الوحيد الذى تفرضه السيدة الثرية هو اغتصاب أحد القساوسة الشبان ، جوليان الذى سرعان ما يثبت أنه بطل المسرحية الحقيق ولا يستطيع الكاردينال أن يرفض عرضا بهذا الإغراء أمام شرط بسيط كهذا .

ويظهر جوليان ، ويحاول المحامى أن يكمل معلوماته عن الأخ جوليان إنه يعرف عنه كل شىء باستثناء ست سنوات غامضة ، ويرفض الأخ جوليان أن يقول له شيئاً ، لكنه يخبر كبير الخدم تبلر بكل شىء : لقد قضى هذه السنوات الست فى مستشفى للأمراض العقلية . لقد كان ومازال يربط بين عقله وإيمانه ، فى اللحظة التى فقد فيها إيمانه فقد أيضاً عقله . ويقوده كبير الخدم لمقابلة « أليس » وعلى غير ما توقع يجد أنها امرأة عجوز شمطاء ثقيلة السمع ، ولكنها بعد لحظات تلق العصا التى تتوكأ عليها وتخلع باروكة الشعر التى تضعها وتبدو على حقيقتها : شابة جميلة ! واللعبة هنا – أساسية – تدرك أهميتها حينما تدرك فى النهاية معنى الرمز الأساسى فى المسرحية فأليس تمثل حياتنا بكل ما فيها من قبح ، حياتنا التى ترتدى أجمل حللها حينما تصمم على غواية الإنسان ، نعرف من هذا اللقاء أن كبير الخدم كان عشيق « أليس » لفترة طويلة ، وأنها الآن عشيقة المحامى . ومنذ البداية تدرك أنها تميل إلى جوليان . وفى المشاهد التالية يحاول جوليان مقاومة الغواية والإغراء ولكنه يستجيب لهما فى نهاية الأمر ويتزوج أليس . لكن المهم هنا أنه حينما يستسلم لها يفعل ذلك معتقدا أنه يقدم نفسه قربانا للكنيسة التى تحتاج لأموال الثرية بمعنى

جانبها

أنه فى الواقع موافق على بيع ذاته . وأليس من جانبها تدرك بغريزتها جانب التضحية من جوليان ، لهذا تجعل هذا الهجوم نقطة لهجومها ، وفى مشهد لا ينسى يتخيل الأخ جوليان نفسه كالقديسين القدامى يقذف بهم إلى الساحة الرومانية ، يحاربون المصارعين الذين يغرسون فى أجسامهم سهامهم وأسنة رماحهم ، ويصارعون الحيوانات المفترسة التى تبقر بطونهم وتفتك بهم . تدرك أليس هذا كله فتقاطعه طوال الوقت بجملة واحدة قصيرة : « تزوجنى » ، حتى تصبح العلاقة بين القديسين القدامى وهم يموتون فى الساحة وبين جوليان وهو يتزوجها واضحة لا تقبل الجدل . إنهما ضربان متشابهان من ضروب التضحية ، ويضيع جوليان بين الكاردينال وقيمه وبين المحامى وقيمه فيتزوج أليس !

وفى اللحظة التى تتم فيها مراسم الزواج تستعد أليس للرحيل مع المحامى وكبير الخدم ، وقبل أن ينصرفوا يخرج المحامى مسدسه بكل هدوء ويطلق الرصاص على بطن جوليان . وفى هذيان الموت ، والدماء تنزف من بطنه يبدأ جوليان مونولوجاً جميلاً يخاطب فيه ربه ، ومع بداية هذا المونولوج يصبح المسرح مشحوناً بدقات وجود آخر غير وجود جوليان ثم تبدأ الدقات فى الارتفاع بانتظام حتى تصبح وجودا رهيبا . ويبدأ الظلام فى الزحف على خشبة المسرح ، ليحيط بجوليان ويغلفه ، وتزداد الدقات ارتفاعاً ويزداد الظلام كثافة ثم يعم المسرح فجأة صمت قاتل .

إن مشكلة الأخ جوليان أنه يبحث عن حقيقة الأشياء ولا يسعى إلى

مظهرها وهذا هو الهدف الذى كرس له حياته . ولكن المؤلف فى نهاية المسرحية يضطر إلى أن يصدمه ، بل يجرحه جرحا قاتلاً قبل أن يستطيع رؤية الحقيقة . وعندئذ يحاول أن يعيد ترتيبها بحيث تأخذ شكلاً مألوفاً . وهو على هذا الأساس – وبالطريقة التى جسدها بها سير « جون جليجود » على المسرح – إنسان ينتقل بين مشاهد المسرحية وكأنه يبحث عن شىء لا يعرفه أو يعرف كنهه . وهذا الضياع غير المحدد هو الذى دفع بعض النقاد إلى تفسير المسرحية على أنها تحدث داخل عقل جوليان . وهذا خطأ ، فالمؤلف هنا ، ونتيجة تأثره بالمسرح الدينى فى العصور الوسطى – يصور لنا صراع نفس بشرية فى مواجهة الغواية دون أن نفقد إدراكنا لعالم الماديات الذى يتحرك فيه بطله – البطل إذن يمزقه الصراع بين الحقيقة والوهم ، بين الرغبة فى الوصول إلى ما هو حقيقى وبين خياله الذى لا يستطيع كبح جماحه !

والتجارب الرئيسية الثلاث التى يمر بها البطل تمثل نفس النمط من الصراع وتؤكده : فتجربته الجنسية الوحيدة يحتمل أنها لم تكن سوى هذيان إنسان محموم ، وتطارده طول المسرحية تجربة الرغبة فى الاستشهاد كما يستشهد القديسون . وحينما يموت ، وتلك تجربته الثالثة ، يناجى فى لحظاته الأخيرة المسيح الشهيد ويتمثل به وهو وهم آخر ، أما مسرحيته الطويلة الثالثة **التوازن الدقيق** (١٩٦٦) فيعود ألبى إلى تيمته المفضلة وهى المرأة المسيطرة والرجل الضعيف . والقصة فى ذاتها بسيطة : الزوجة

الذكية «أجنس» التى ملت حياتها كزوجة لرجل مهذب رقيق على المعاش ، «توبياس» تسيطر عليها فكرة الجنون منذ البداية حتى النهاية ، لكنها تستطيع أن تبقى على الشعرة التى تبعدها عن الهاوية ، وفجأة يهبط عليهما ضيوف : زوج وزوجة من الجيران وجدا نفسيهما فجأة خائفين من البقاء فى منزلهما بمفردهما فقررا قضاء الليلة مع أسرتنا . وبسبب الحيرة يرحب الزوج بضيوفه ، لكن الأمور تتعقد حينما يقرر الجاران البقاء فى ضيافة الأسرة لأنهما لا يتصوران العودة إلى رعب الحياة فى منزلهما المقفر . وحينما تصل ابنة الأسرة التى عادت لتقيم مع والديها بعد فشل زواجها الرابع . تفاجأ بالجارين يحتلان غرفتها ، فتثور ، ويثور الأب أيضاً ، وحينما يدرك الضيفان أنهما غير مرغوب فيهما وأنهما يتصرفان بالطريقة نفسها لو وضعا فى الوقت نفسه – يقرران العودة إلى وحدتهما القاتلة فى منزلهما ، وهكذا تنجح الأسرة فى المحافظة على التوازن الدقيق الذى يحميها .

هذا التوازن الدقيق الذى تتحدث عنه المسرحية له فى الواقع مستويان :

المستوى الأول : هو ذلك التوازن الذى يبقى على الحياة الزوجية فى بيت عادى إلى أن تهددها الأعاصير فجأة من الداخل والخارج . فمن الخارج يفرض الجيران أنفسهم على البيت . ويهتز ذلك التوازن منذ دخول الجيران حتى لحظة مغادرتهم ، عندئذ ينجو التوازن وينجو البيت .

وعلى المستوى الآخر نرى أن كل شخصياته وخاصة الزوجة أجنس تمشى على حافة هاوية سحيقة هى الجنون ، ولا يمنعها من السقوط سوى ذلك التوازن الدقيق فى عقلها . وماينقذ هذا التوازن ويحافظ عليه هو الحب . وحينما يفشل الحب يصبح البديل المنطقى هو الموت ، والموت هو الفراغ والوحدة القاتلة ، هذا مايفزع « هارى » و « أدنا » الجارين الطيبين اللذين يهربان من الموت ويمثلانه فى الوقت نفسه بالنسبة للعائلة ، لأن دخولهما بيت الأسرة يتسبب فى إحداث خلل فى التوازن التقليدى .

والمؤلف يمزج بين التوازنين فى براعة كاملة . توبياس مثلا يقتل قطته حينما تتوقف عن حبه ، وهو أيضا يقتل جاره وجارته حينما يطردهما من بيته ليواجها رعب الوحدة القاتل . وإذا كانت زوجته وشقيقتها « كلير » توافقانه عندما يقتل قطته فإن زوجته وابنته توافقانه عندما يقرر طرد ضيوفه . وبهذا تحافظ عملية القتل على التوازنين فى آن واحد ، فقتل القطة يبقى على توازنه العاطفى وقتل الأسرة – بطردها – يبقى له على توازنه الأسرى .

ثم هناك توازن آخر يعتمد على مفهوم الحب عند إلبى ، وهو الذى يردد فى أكثر من موضع فى المسرحية أن هناك حدودا للحب ، تلك الحدود هى التوازن الدقيق الذى نتحدث عنه . وقد تخطى الضيفان فى الواقع هذه الحدود بقرارهما الإقامة فى بيت الأسرة ، المجاورة .

وفوق هذا وذاك هناك التوازن الدقيق الذى يحكم الحياة نفسها

ككل ، وهى حقيقة تدركها الجارة « أدنا » بعد أن تقرر مغادرة المنزل مع زوجها قائلة : من المحزن أن نصل إلى النهاية . . أليست هذه هى النهاية تقريبا ؟ . . إن مامر منها أكبر مماتبقى لنا . . ومع ذلك فمازلنا لاندرك . . لم نتعلم بعد . . الحدود ، حدود مايجب ألانفعله . . أن نسأله ، لأننا نخشى أن ننظر فى المرآة .

وهكذا ينتقل إلبى فى مسرحياته الأخيرة من التركيبات الاجتماعية والسياسية التى بدأ بها حياته الفنية فى (**الحلم الأمريكى**) و (**قصة حديقة الحيوان**) إلى تركيبات دينية وخلقية عامة .

ويبقى لنا سؤال أخير :

ماذا يحدث فى المسرح الأمريكى الآن ؟ لقد توقف إلبى عن الكتابة تقريبا ، تماما كما فعل كل من ميللر ووليامز من قبله ، وهذا أمر طبيعى . لكن المسرح الأمريكى لم يتوقف !

صدر من هذه السلسلة :

١ – طعام الفم والروح والعقل — توفيق الحكيم
٢ – الفضاء ومستقبل الإنسان — د . فاروق الباز
٣ – شريعة الله وشريعة الإنسان — المستشار على منصور
٤ – أسس التفكير العلمى — د . زكى نجيب محمود
٥ – عالم الحيوان — د . محمد رشاد الطوبى
٦ – تاريخ التاريخ — على أدهم
٧ – الفلسفة فى مسارها التاريخى — د . توفيق الطويل
٨ – حواء وبناتها فى القرآن الكريم — أمينة الصاوى
٩ – علم التفسير — د . محمد حسين الذهبى
١٠ – المسرح الملحمى — د . عبد الغفار مكاوى
١١ – تاريخ العلوم عند العرب — د . أحمد سعيد الدمرداش
١٢ – شلل الأطفال — د . مصطفى الديوانى
١٣ – الصهيونية — فتحى الإبيارى
١٤ – البطولة فى القصص الشعبى — د . نبيلة إبراهيم سالم
١٤م – عيون تكشف المجهول — د . محمد عبد الهادى
١٥ – الحضارة — د . أحمد حمدى محمود
١٦ – أيامى على الهوا — سلوى العنانى
١٧ – المساواة فى الإسلام — د . محمد بديع شريف
١٨ – القصة القصيرة — د . سيد حامد النساج
١٩ – عالم النبات — د . مصطفى عبد العزيز مصطفى
٢٠ – العدالة الاجتماعية فى الإسلام — أنور أحمد
٢١ – السينما فن — صلاح أبو سيف

٢٢ – قناصل الدول	أحمد عبد المجيد
٢٣ – الأدب العربى وتاريخه	د. أحمد الحوفى
٢٤ – الكتاب والمكتبة والقارئ	حسن رشاد
٢٥ – الصحة النفسية	د. سلوى الملا
٢٦ – طبيعة الدراما	د. إبراهيم حمادة
٢٧ – الحضارة الإسلامية	د. على حسنى الخربوطلى
٢٨ – علم الإجتماع	د. فاروق محمد العادلى
٢٨م– روح مصر فى قصص السباعى	حسن محسّب
٢٩ – القصة فى الشعر العربى	ثروت أباظة
٣٠ – العمارة الإسلامية	د. كمال الدين سامح
٣١ – الغلاف الجوى	د. يوسف عبد المجيد فايد
٣١م– محمود حسن اسماعيل	د. عبد العزيز الدسوقى
٣٢ – التاريخ عند المسلمين	محمد عبد الغنى حسن
٣٣ – الخلق الفنى	د. مصرى عبد الحميد حنوره
٣٤ – البوصيرى المادح الأعظم للرسول	عبد العال الحمامصى
٣٥ – التراث العربى	عبد السلام هارون
٣٦ – العودة الى الإيمان	أحمد حسن الباقورى
٣٧ – الصحافة مهنة ورسالة	د. خليل صابات
٣٨ – يوميات طبيب فى الأرياف	د. الدمرداش أحمد
٣٩ – السلام وجائزة السلام	عثمان نويه
٤٠ – الشريعة الإسلامية	المستشار عبد الحليم الجندى
٤١ – ثقافة الطفل العربى	جمال أبو رية
٤٢ – اللغة الفارسية	د. محمد نور الدين عبد المنعم
٤٣ – حضارتنا وحضارتهم	د. عبد المنعم النمر

العنوان	المؤلف
٤٤ – الأمثال الشعبية	محمد قنديل البقلى
٤٥ – التعريف بالاقتصاد	د . حسين عمر
٤٦ – المستوطنات اليهودية	حسن فؤاد
٤٧ – بدر والفتح	محمد فرج
٤٨ – الفلسفة والحقيقة	د . عبد الحليم محمود
٤٩ – الطب النفسى	د . عادل صادق
٥٠ – كيف نفهم اليهود	د . حسين مؤنس
٥١ – الفن الإذاعى	د . فوزية فهيم
٥٢ – الكتابة العربية	محمد شوقى أمين
٥٣ – مرض السكر	د . أحمد غريب
٥٤ – شوقى أمير الشعراء ... لماذا ؟	فتحى سعيد
٥٥ – الفلسفة الإسلامية	د . أحمد عاطف العراقى
٥٦ – الشعر فى المعركة	حسن النجار
٥٧ – طه حسين يتكلم	سامح كريم
٥٨ – الإعلام ولغة الحضارة	د . عبد العزيز شرف
٥٩ – تاجور شاعر الحب والحكمة	على شلش
٦٠ – كوكب الأرض	د . فرخندة حسن
٦١ – السير الشعبية	فاروق خورشيد
٦٢ – التصوف عند الفرس	د . إبراهيم شتا
٦٣ – الرومانسية فى الأدب الفرنسى	د . أمال فريد
٦٤ – القرآن وحياتنا الثالثة	محمود بن الشريف
٦٥ – التعبيرية فى الفن التشكيلى	د . نعيم عطية
٦٦ – ميراث الفقراء	فؤاد شاكر
٦٧ – العمارة والبيئة	المهندس حسن فتحى

الكتاب القادم

زحف الصحراء

د . محمد فتحى عوض الله

رقم الإيداع	١٩٧٨/٢٩٥٠
الترقيم الدولى	ISBN ٩٧٧ – ٢٤٧ – ٢٧١ – ٦

٦٩/٧٨/ق

طبع بمطابع دار المعارف (ج. م. ع.)



هـذا الكتاب

يختلف المسرح الامريكى عن المسرح فى الدول الأخرى فى بداياته وتطوره ..

فحينما بدأ المسرح الأمريكى .. كان مسرحا أوربيا يعكس تيارات المسرح فى أوربا .. ثم أخذت تتحكم فيه تيارات امريكية أخرى .. جعلته يتخذ لنفسه شخصية خاصة ابتعد بها عن بداياته المستعارة ..

وهذه جولة تاريخية وفنية خلال مراحل تطور المسرح الأمريكى المتعاقبة .

١/٥٣٧٠٥٤

١٠ ج

بسم الله الرحمن الرحيم

قام بإعداد هذه النسخة pdf

وفهرستها ورفعها :

د محمد أحمد محمد عاصم

نسألكم الدعاء